地球が回る音

中村とうよう

筑摩書房

CamScannerでスキャン

II　同時代音楽ウォッチング30年

CamScannerでスキャン

マウァケーニョ」というのがあって6、7年前「花祭り」という題で流行した曲がこの「エル・ウマウァケーニョ」であること、を指摘しておきましょう。ですから「花祭り」とスク・スクはマタイトコくらいの関係かも知れませんね。

さて、先ほど申しあげたようにタキラリをもっと歯切れよく、当世風に変えたのがスク・スクのリズムなのですが、このリズムははじめからスク・スクと呼ばれたわけではありません。ボリビアのバンド・リーダーであるタラテーニョ・ロハスという人が、タキラリにトロピカル・リズム風な感じをとり入れた「タキラリ・トロピカル」というものを発明、このリズムを使った曲として「スク・スク」という題名のものを作ったところヒットし、タキラリ・トロピカルのリズムそのものを「リトゥモ・デ・スクスク」と呼ぶようになったのです。結局このリズムはウァイノにバイヨンまたはポロのような感じが加味され、同時にウァイノの泥臭さを取り去ったもの…といってよさそうです。なお、タキラリ・トロピカルのようなリズムをもった「ムニャ・ムニャ」というヒット曲もあり、アルゼンチンの流行歌コーラスであるクァルテート・テキーラのレコードが出ています（エンジェル）。

黒人コーラス、ドリフターズの迫力〔コラム〕

61年12月「シャンソンとラテン・リズム」

去る（61年）11月25日、アメリカから黒人のヴォーカル・グループ、ザ・ドリフターズがやってきた。年末年始にかけて沢山の海外タレントが来日するので、あまり目立たない存在になってしまったようで残念だが、ドリフターズといえばコースターズ、クローヴァーズなどとならんでリズム&ブルースのグループとしては一流である。発足は53年で、当初はクライド・マクファッターの伴奏コーラスだった。その後ソロ歌手は何度も変わっているが、現在のソリスト、ボビー・ホリスのほかに、前のソリスト、ボビー・ヘンドリクスを加えた5人のメンバーで来ている。

11月27日レセプション、12月5日から12日まで日劇の〝コーラス・パレード〟に出演。ゴスペル・ソングのスタイルを基礎とした本格的なリズム&ブルースをナマで

CamScannerでスキャン

聞くのは初めてなので、そのダイナミックな迫力にスッカリ圧倒されてしまった。ことにヘンドリクスは相当の実力をもっており、リトル・リチャードに似たまったくゴスペルの節まわし。こいつにはシビレる。今年も多くの音楽家が来日したが、本当に心から引きこまれるような演奏を聞かせてくれたのは、ジャズ・メッセンジャーズのウエイン・ショーター、ホセー・アントニオ・ファハルド、そしてこのドリフターズだった。

なお、黒人ヴォーカル・グループとして日本では圧倒的に有名なザ・プラターズの来日が急に決定、年末にはこれも聞けるらしいが、肝心のトニー・ウィリアムズが抜けたあとの替玉メンバーになりそうだ。

62年6月『シャンソンとラテン・リズム』

キューバの香りあふれるマチート楽団〔コラム〕

期待のマチート楽団一行は、5月11日の深夜、羽田に到着した。翌12日夕方にはクラブ「青い城」で新聞関係のための内輪なインタヴューがあり、ぼくももぐり込んで音出しに接したが、リズム・セクションが非常にすばティンバルのウバルド・ニエートはベテランらしく落着いたプレイで正確無比のリズムを叩き出していたが、右手はスティック、左手は素手でティンバルを打ったりしていた。その彼とコンガのマルティーが終始お医者さん

CamScannerでスキャン

くらなさそうな顔をした20人ばかりの新聞記者が聞いているだけなのに、火の出るような熱演を聞かせてくれたのにも好感を抱いたが、楽団の実力としてもプラードやクガートの来日メンバーとは比較にならないと思う。マチートの来日はキューバ音楽の真髄にふれることのできる、またとない機会である。彼のレコードの曲目を見ただけで〝アメリカナイズされている〟などと抜かすソコツ者もいるようだが、少なくともファハルド楽団にも劣らない程度のキューバ音楽のダイゴ味が聞けることを保証する。ぜひご一聴をお勧めしたいものだ。

ティト・プエンテの熱演に興奮　〔公演リポート〕

63年2月『ジューク・ボックス』

ティト・プエンテが日本に来そうだという話を初めて聞いたのは、確か夏ごろのことだったと思います。これが単なる噂でなく、だんだん具体性を帯びるようになるにつれて、ぼくはひとつの事実に気がつきました。それは、ティト・プエンテという名前は日本では意外に知られていないらしいということです。ラテン音楽の世界でプエンテが来るということは、ジャズにおけるアート・ブレイキーやホレス・シルヴァーの来日と同じ程度の重みをもっていると思うのですが、プエンテの名前を聞いてもピンと来ない人が少なくないという事実に直面するに及んで、ぼくは正直のところいささかガッカリさせられました。

それでも、プエンテの名前をよく知らなかった人たちが、実際に彼の演奏を聞いてそのすばらしさに驚き、オノレの不明を恥じ入るに違いないと考えて、その日の来るのが待ち遠しいような気持ちになっていました。ところが今度こそ本当にガッカリしてしまったのは、プエンテが来日しても一般公演をやらないと知ったときでした。なんでも、クリスマス前後のもっとも忙しいときにやってきて4週間近く滞在するが、会場の都合でどうしても一般公演はできない、ゴールデン赤坂などのナイト・クラブに出るだけ——という話なのです。

(62年) 12月3日、その待望のプエンテがいよいよ日本に着きました。翌4日、彼を日本に呼んだゴールデン赤坂で、披露演奏が行なわれました。演奏はまず彼のテ

CamScannerでスキャン

インバル・ソロをフィーチャーしたマンボ「エル・レイ・デル・ティンバル」から始まり、同行した踊り手の熱演ののち、プエンテがヴァイブに持ちかえてボサ・ノーヴァの「ワン・ノート・サンバ」などを聞かせました。同行した踊り手というのは、ミス・ギリーというキューバ出身の混血女性。これはなかなか激しい踊りを見せます。それにカルロスとマイクの二人組。彼らはチャチャチャのリズムでタップ・ダンスをやることを創始したチームだそうですが、4日の披露演奏では、女性が目を覚まし、着物を着かえ、お化粧をするシクサをパントマイムでやってみせました。

さて肝心のプエンテ楽団ですが、編成はトランペット4、サックス3、ピアノ、ベース、コンガ、グィロ、それにプエンテのティンバルまたはヴァイブ、以上の12人です。トランペットの連中は普通のトランペットのほかにバス・トランペットに持ちかえます。これはトランペットをひとまわり大きくしたような楽器ですが、音が甘くてリズムに乗りにくいトロンボーンを使わずに金管のハーモニーを厚くするために、バス・トランペットの使用は面白いアイディアだと思います。

この披露演奏では、なにしろ日本に着いたばかりで練習もできておらず、ちょっと落ち着かないような感じでした。それでもトランペットの迫力に満ちた音は、さすが舶来ものだワイと思わせました。

それから約2週間たって、連中も大体日本に馴れたのではないかと思われるころ、ゴールデン赤坂に出演中のプエンテ楽団を聞きに行きました。ショウとショウの間のダンス・タイムでは、プエンテ楽団がブルー・コーツと交代でダンスのお相手をしてくれています。曲目は、「マイアミ・ビーチ・ルンバ」のマンボ・アレンジ、「テ・キエロ・ディヒステ」に始まって「クァンド・プエルペ・ア・トゥ・ラード」「トレス・パラプラス」「アシ・アシ・アシ」と続くボレーロ・メドレー、ほかボサ・ノーヴァやチャチャチャ（題名不詳）など。

そうやってるうちにプエンテのショウ・タイムが始まります。司会者がイントロデュースすると、いきなり威勢のいいマンボでスタートです。曲は、彼の古典的名作「ラン・カン・カン」。これこそ一番やってほしかった曲なのですがノッケに出て来るなんて思ってもいなかっただけに、たちまち興奮してしまいます。ティトのすばらしいティンバル・ワーク、カウベルを叩くサントスとティトとの渋いデュエット、バリバリと鳴るラッパ、ガッチリ引き緊まったリズム——と、文句なしの快演です。思わず拍手カッサイしてしまいました。

2曲目は「真夜中のヴードゥー」と題する曲で、ミス・ギリーのエキゾティックかつ情熱的な踊りが見られます。それが終わりますと、ギロとカウベルを持ちかえているサントス・コローンが渋いボレーロを歌います。この男、チョビひげなど生やして一見二枚目風なのです

CamScannerでスキャン

が、いつもベソをかいたような哀愁あふれる表情をしているのが面白い。彼のボレーロは上手とか下手を超越した、実に味のあるものでした。

ここでカルロスとマイクの二人組が現われ、「シャル・ウイ・ダンス」「マリー」などをチャチャチャにアレンジした演奏にあわせてタップ、さらにマンボで「ジェリー・ルイスがマンボを踊ったら…」「チャップリンがマンボを踊ったら…」などジェスチャーたっぷりに踊り、客席を湧かせます。最後に再びティトのティンバルをフィーチャーした「エル・レイ・デル・ティンバル」。この曲はティトのニック・ネームをそのまま題名につけた自作曲で、意味は「ティンバルの王様」です。彼はティンバルのソロをしながら体をくねらせ足をはね上げて派手な身振り。まことに立派なショウマンです。

こうしてショウは終わり、再びダンス・タイムとなって、またもやプエンテ楽団がチャチャチャをやり始めます。

——といった次第なのですが、この日の演奏は先の披露演奏のときとは見違えるようなすばらしいものでした。前に同じゴールデン赤坂が招いたマチート楽団と、1年の間に最高のラテン・バンド二つを聞くことができたのは全くの幸せですが、プエンテもマチートに劣らずラテンのフィーリングに溢れた男であることを確認できたのも誠に嬉しいことでした。それだけに一般公演が流れてしまったのが残念です。

日本では、プエンテのいいレコードが出ていません。来日記念盤も実現しなかったようです。結局、せっかくこれだけの大物が来日していながら、日本での過小評価をそのままにして帰ってしまったこと——これは62年最大の痛恨事でありました。

レイ・チャールズの新しいブルース

62年6月『スイングジャーナル』

最近レイ・チャールズが、にわかに話題の対象になり始めたようだ。ついこのあいだまでは、この人などもっともっと人気が出なきゃウソだと思っていたのだが、今や逆に、ちょっとしたブーム的状況にかえって薄気味の悪い思いすらしている次第だ。

レイに対する讃辞の中には、彼がモダン・ジャズの歌

CamScannerでスキャン

手であるかの如き表現がなされているものをみる。こうした扱い方は不案内な読者の誤解を招く恐れがある。ぼく自身レイに〝ソウルの音楽家〟といった呼び方を使ったこともあるが、本当はこれもチャンと説明してから使わないと間違われやすい言葉だ。

本当のことをいうと、レイ・チャールズはリズム&ブルースの歌手として扱うべき人だ。基本的にリズム&ブルースの歌手であることを知り、その認識から出発して、レイがありきたりのリズム&ブルース・シンガーといかに異なっているかを見つけ出していくならば、彼のすばらしさは誤りなく把握できる。日本では一般にブルースやリズム&ブルースそれ自体がまだよく知られていないので、それがレイに対する見方を混乱させているのに違いない。

ここでブルースについて一席ブツというわけにはいかないが、簡単に古いフォーク・ブルースとレイ・チャールズなど現代のリズム&ブルースとを比較しておく必要がある。元来ブルースはヴォーカル・ミュージックであるが、歌詞の内容は身辺のユーウツな出来ごと、例えば女とのイザコザやフトコロ具合の苦しいことなどを題材とする。それらを他人に訴え聞かせるために歌うというより、独り言のように自分自身に語りかける傾向をもつ。非常にプライヴェートな、閉鎖的な音楽である。そのような内面性にこそフォーク・ブルースのもつ独自の価値がある。

それだけにまた、そういった黒人の人間性の内部に対し、特別のシンパシーをもつ人にしか解らない味である。こうしたフォーク・ブルースの個人的・閉鎖的な世界と反対に、同じ黒人の民俗音楽であるゴスペルは極めて集団的・開放的だ。現実的なブルースにくらべて、現実逃避、欣求浄土の音楽であるゴスペルは、みんなの宗教的興奮をぶつけあい、それにより興奮を相乗して行くような性格があるようだ。つまり、

現実凝視の音楽＝個人的・閉鎖的
現実逃避の音楽＝集団的・開放的

という図式がみられる。これは黒人のおかれてきた社会的条件のしからしめるところと考えられる。従って黒人の社会的地位の強化、生活の向上が、

現実凝視の音楽＝集団的・開放的

という新しいあり方を可能にするに違いない。大きなホール満員の聴衆を熱狂の渦へと巻き込んでしまうレイ・チャールズは、まさに集団性・開放性をブルースに与えたものといえよう。

よくいわれるように、レイのブルースにはゴスペルの影響が入っている。歌詞からみても曲のフォームからみてもブルースなのに、歌い方がゴスペル的なのだ。これによってレイの歌に集団的な興奮性が備わったとみてよいだろう。彼のネバっこい節まわしがゴスペル的であるだけでなく、ヴォーカル・グループのレイレッツと掛け合いで、いわゆる応答形式（コール・アンド・レスポン

CamScannerでスキャン

ス・パタンこを使用している。かつてブルースの名歌手ビッグ・ビル・ブルーンジーはレイを評して〈奴はブルースにスピリチュアルを混ぜちゃっている。それは間違ったことだ。レイはいい声してるが、あの声は教会のものだ。あいつは教会で歌ってるべきだよ〉といった(『ダウン・ビート』58年2月6日号)。

伝統的なブルース歌手の考え方からすれば当然の言いぶんだが、われわれはもちろんこれと別の考え方をもっていいわけだ。レイは立派なブルースのフィーリングをもっていることをレコードによって証明しているのだから。

63年9月『スイングジャーナル』

マヘリア・ジャクスンをどう聞くか

アメリカでは最近ゴスペルのブームが猛然とまき起こっている。タイムやニューズウイークを読んでおられる方は、その音楽欄にゴスペルの記事がしばしば出てくるのに出っくわした筈である。マンハッタンにスウィート・チャリオットというゴスペル専門のナイトクラブができて門前市をなす大盛況だとか、マヘリア・ジャクスンとクララ・ワードとの「聖なる」論争の顛末だとか、そのほかゴスペルがポピュラー音楽の重要な一部門として認められつつあることを感じさせる記事がいろいろと目につく。

だいたいゴスペルにしてもブルースにしても、数年前からアメリカでもヨーロッパでも非常に一般の音楽ファンに聞かれるようになっている。それらの部門に属するLPが沢山発売されているのをみてもわかる。レイ・チャールズの人気なども、そうした基盤の上に立っているわけだ。ところが日本では、ゴスペルもブルースも、完全に取り残されてしまっている。わずかにレイ・チャールズが、パースナリティとして認められたのを例外とするのみである。

ぼくはいつも残念でしょうがないのだが、モダン・ジャズと名がつけば二流三流あるいは新人のプレイヤーでも日本のジャズ・ファンはよくご存じだ。ところが世紀の大ブルース・シンガー、ライトニン・ホプキンズ…なんていってみても、そんなの知らねえナ、と来ちゃう。

CamScannerでスキャン

レコードも、全然出ない。どうもダチになってしまって、やこわけないが、もうちょっと何とかならないものだろうか。

でも、全く無理のというわけでもない。[illegible]と[illegible]と[illegible]がひとつある。それはマヘリア・ジャクスンのレコードが売れるようになったことだ。

ぼくはレコード屋の店先でウロチョロしているのが趣味なのだが、大分前にどこかのレコード屋でマヘリアのレドを探しにきた人を目撃したことがある。30歳代の本当に[illegible]女性で、マヘリアの名前を忘れてしまい「何[illegible]といったか思い出せないけど、太った黒人の女で、ジャズ大会か何かに出て歌った人のレコード、ありますか」と、店員を困らせていた。店員がエラ・フィッジェラルドかときくと、そうじゃない。もっと男みたいな太い声で[illegible]歌う人で映画で見たんだという。そばで聞いていたぼくは、そこでよっぽど声をかけようかと思ったのだが、店員がそのときマヘリアの名を言ったのは[illegible]であった。そして、「そのレコードなら置いてあったんですが、ちょうど昨日売れてしまって、今あいにく品切れです」という。すると客の女性がピックリしたように「へえ、あんな歌手、私のほかにも好きな人がいるのかしら」と言ったものだ。

ぼくがこれを聞いて面白く感じたのは、この女性がマヘリアのことを、自分の好みにピッタリの、自分だけのための歌手というように思っているらしいことだった。別段音楽通でなくとも流行に付和雷同しないではんとうに自分の耳で音楽を聞いている人が、これだっ！と思うような歌手、それがマヘリア・ジャクスンなのである。

これはマヘリアの持つ魅力のしからしめるところであるわけだが、レイ・チャールズの場合と同様に、バースチリティによってのみファンをもっているのだったらぼくには少々さびしいことだ。

ぼくはマヘリアのファンは同時にゴスペル・ソングの愛好者であってほしい。マヘリアを通してゴスペル・ソングというものをもっと知っていただきたいのである。

マヘリアはジャズ歌手ではない。しかしジャズと共通のバックグラウンドをもち、方法論的にもフィーリング的にも極めてジャズ・ヴォーカルに近い。

そのことについてぼくが思い出すのは、58年ニューポート実況盤が出たときの「日本版ダウンビート」誌での大橋口室氏のレヴューである。手許にその雑誌がないので記憶によって書かせて頂くことをお詫びしなければならないが、口室氏は採点を全然つけず、自分はクリスチャンではないからキリスト教の歌はわからない、と書いておられたように憶えている。

口室氏が宗教音楽にどのような態度を取られるかについてぼくが横槍を入れるつもりはないが、ぼく自身の考

CamScannerでスキャン

きを聞いて何ものかを把握できるはずだ。そのすばらしい声と節回しによって、いかに効果的に彼女の感動を表現しているかを。もしも自分がクリスチャンでないことをその理由として、バッハのカンタータやミケランジェロの壁画の批評を放棄するクラシック音楽評論家、美術評論家がいたとしたら、物笑いになるに違いない。

だがぼくは別に巨泉氏を非難する目的でこんなことを書いたわけではない。要は、宗教歌だからというのでマヘリアを色メガネで見たり毛嫌いしたりしないでほしい、と言いたいのだ。マヘリアの歌は、率直に聞いてくだされればきっとあなたの心をひきつけるのです。

だから、キャノンボール・アダレイについてジョン・S・ウィルソンが言ったように、ぼくも、ジョン・ヘンドリックスの New York, N.Y. のエンディングに使われた one word jazz poem を借用してこの文のしめくくりとしたい。いわく、"Listen!"

盛り上がるフォークソング・ブーム

64年2月『音楽の友』

アメリカのフォークソング・ブーム、あるいはフーテナニー・ブームというものが、秋ごろから話題にのぼっている。

アメリカの音楽の話題が「なになにブーム」というよ

CamScannerでスキャン

うな名前で日本に伝わってくるときといえば、まず新リズムの登場と相場がきまっていた。しかしトゥイスト・ブームのあとは、新しいダンス・リズムの流行は日本ではほとんど不発に終わっている。最近アメリカで流行しているというモンキー・ダンスなど、日本では初めから誰も見むきもしないほどになってしまった。

新リズムの発明が話題となる力を持たないとすれば、常にファッションの変転を求めてやまないポピュラー・ミュージックの世界に何が新しい話題を提供するのだろうか。63年においてその役目を果たしたのがゴスペルとフォークソングだった。もちろんこれらはニュー・リズムではない。リズムの名前でないのみならず、第一に「ニュー」ではないのである。ゴスペルにしたところが、すでに30年代に発生したものだ。ましてやフォークソングとなれば、新しくないどころかあらゆる音楽の中でも一番古いものではないか。どうしてそのフォークソングが、ポピュラー・ミュージックの世界に新しい話題をまくようになったのだろうか。

アメリカで、若い人たち、とくにハイ・スクールやカレッジの連中にフォークソングがもてはやされるようになったのは、58年ごろ以来の傾向である。そして今なお衰える様子はみえない。いや、これからもますます盛んになって行きそうな勢いだ。こうした動きは、レコード上のポピュラー・ソングという狭い面だけでみても、キングストン・トリオの「トム・ドゥーリー」、ブラザーズ・フォーの「グリーン・フィールズ」、ハイウェイメンの「濡げよマイケル」、ピーター・ポール・アンド・マリーの「パフ」など多くの例によって証明できるが、実はこれらはフォーク・ブームがポピュラー・ソングの領域にも進出しているという一側面をとらえたにすぎないのであって、フォーク・ブームにはもっと別の側面がいろいろある。

例をあげれば、映画やTVへの進出、また、フェスティヴァルやコンサートが盛んに催され、ナイト・クラブでも、重要な出し物になってきていること、それに、もっと地味な研究者がどんどん書物やLPによって研究の成果を発表し、民族音楽学の発展を促進していることとか、学生や社会人で自らギターを弾きながら民謡を歌う楽しみを味わっている人が激増したことなど、フォークソング・ブームは生活のいろいろな面に現われてきている。したがって従来の新リズム流行がポピュラー・レコードとダンス・ホールでの現象にすぎないのとは大いに異なる。こういう幅の広い現象であるだけに、フォークソングがなぜ広く迎えられるようになったかを探るのも大変難しいわけだ。大げさにいえば、アメリカの社会精神史の問題ということになるだろう。

フォークソング流行の背景として、まず見逃してならないことは、ケネディ政権になってからいわゆる「ニュー・フロンティア」政策によって国民が清新ハツラツと

CamScannerでスキャン

した気分におおわれ、人種問題の前進などに表われたりベラリズム的な風潮がおし寄してきたことである。一時期、フォークソング復興の先駆者たちがマッカーシー議員に「赤」と呼ばれて活動することができなかった時代さえあったが、今はそれらの民謡歌手たち（もごろ来日したピート・シーガーはその代表的人物）は大っぴらに平和の歌、人種差別反対の歌を歌いまくり、学生やインテリたちに強く支持されている。

第二に考えられるのは、あまりにも便利な物質文明に食傷した都市生活者たちが素朴な人間性を民謡に見出しているということ。とくに家族や友人が集まって、ギターを弾きながら歌うことは家庭内でできるもっとも健康的なリクリエイションである。家庭電化が進んで便利になりすぎると、人間のすることは何もなくなってしまう。その反動としてアメリカではキットを組み立てたり庭に草花を作ったりすることが流行している。いわゆる「ドゥー・イット・ユアセルフ」だ。ギターを弾いて自分で歌うのもそのひとつであるわけだ。

第三に、第二次世界大戦後アメリカ人は名実ともに世界一になったという誇りが強く、自分たちの文化的伝統を尊ぶ風潮が出てきた。とくに民謡は長い歴史をその中に秘めている。民謡の中でもバラッドと呼ばれるものはストーリーをもっており、18世紀や19世紀を舞台とした物語が郷愁をそそる反面、意外と現代にも通ずるような所もある。学生やインテリが興味をもつのは、そういった歌の内容である。「トム・ドゥーリー」などはそのような聞き方をしてこそ面白さがわかるのだ。

第四に、音楽の歴史としての必然性もあるだろう。例えば、民謡は一定の周期をもって何度もリヴァイヴァルするといった見方もできる。あるいは、最近の新作曲のメロディの枯渇から民謡の素朴な美しさが再認識されたとも見られる。ロック系の音楽に対する反動という解釈もありうる。

第五に、もっと現象面に密着して見るならば、アラン・ロマックス、ピート・シーガーなど何人かの先駆者の努力、ブラザーズ・フォーからジョーン・バエズやボブ・ディランに至るまで数多くの優秀な若手シンガーの輩出といった、具体的な諸事実を指摘することができる。

フォークソング・ブームをもたらすのに力をかしたと思われる事柄を、以上五つに大別して挙げてみたが、これ以外にも考えられるかもしれない。おそらくそうした有形無形の沢山の原因が綜合的に働いて、この結果を招いたものだろう。そして第二次大戦後こんにちまで、そうした動きが徐々に蓄積されてきたものであることがわかる。こうした点からみて、フォークソングのブームは誰かがヒョッコリ考え出したニュー・アイディアでもなければ、どこかのレコード会社が商策の一手として思いついたものでもない。それだけに単なる一時的なブームではなく、かなり深く長くジックリと続いて行くだろうと思われる。

CamScannerでスキャン

渡欧した黒人ブルースメン 〔レコード解説〕

64年7月発売『ブルース・フーテナニー』

アメリカでの人種問題が大きく表面化し、黒人の社会的地位の向上が強く叫ばれているこんにち、ポピュラー音楽の世界では黒人の音楽が極めて重要な位置を占めるようになってきています。黒人系モダン・ジャズが世界的に愛好されたり、ポップ・ゴスペルが流行したりするのはその顕著な例です。また、戦後のポピュラー音楽を支配しつづけているロック系統の音楽（トゥイストなども含めて）も、元来は黒人から発したものと言えます。

こうした多彩な黒人音楽の、もっとも中核をなしているのがブルースです。ブルースは黒人の民俗音楽のいちばん基本的な形であり、黒人の心をそのまま歌に表わしたものだからです。このブルースの重要性も近年世界の音楽ファンの認識するところとなり、アメリカ、イギリス、フランスをはじめ各国のジャズ狂や民俗音楽愛好家たちが争ってブルースのレコードを聞いています。ブルースを知ることによって初めて黒人音楽の本質を把握できるというわけです。

ところが、日本ではジャズ・ファンのブルースに対する認識がおくれている現状です。いや、これはジャズ・ファンが悪いのではなく、ブルースのレコードを出さないレコード会社の責任なのです。日本ではブルースといえば、ジャズとして演奏したものか、あるいは題名だけ「なになにのブルース」と名乗る流行歌くらいしか発売されていなかったのですから。

こうした日本でのレコードの盲点を埋めるのが、この『ブルース・フーテナニー』です。このレコードを、真にヒップなジャズ・ファンのかたがた、そして、黒人の心を求めてラングストン・ヒューズやジェイムズ・ボールドウィンなどの著作を愛読しておられる日本のインテリたちに、お贈りしたいと思います。

この『ブルース・フーテナニー』というアルバムは、アメリカの黒人ブルース歌手の中で第一級の実力と人気をもつスターたちが、ドイツ巡業の途次、ハンブルクで録音したものです。前述のとおり、最近ヨーロッパでのブルース愛好者は非常に多数に上っており、毎年何人かの一流ブルース歌手をアメリカから呼んでいます。そう

CamScannerでスキャン

した年で、初年に登場した（第1回）フォーク・ブルース・オールスターズの一行はティーボーン・ウォーカー、ジョン・リー・フッカー、サニー・テリーといった空前の豪華メンバーで、ドイツ、イギリス、フランスなどのファンを熱狂させました。

一行が10月18日にハンブルク大学の大ホールで公演したとき、聴衆の間でこんな噂がささやかれました…「今晩グラモフォンのスタジオで録音とるらしいよ」と。コンサートが終わったあと、出演者たちはそのままグラモフォンのスタジオへ向かいましたが、大勢のファンがゾロゾロとその後について行きました。吹き込みが開始されると、ファンたちはスタジオ内にすわり込み、中には踊りだすものもあるといった具合で、レコーディングはコンサートそのままの熱っぽい空気のなかで、翌朝までかかって行なわれました。その結果が、このアルバム『ブルース・フーテナニー』となったわけです。まったくフーテナニーという言葉どおりに、リラックスしたすごく気分の出た演奏で、メンバーの豪華さとあいまってこのレコードをすばらしいものにしています。

65年4月『新音楽』

ラテン・アメリカの旅（1）

ラテン・アメリカへの一周旅行に出かけました。メキシコを振り出しに、カリブ海の島々から南米へとやってきたところです。その中から、あまり日本人の訪れないジャマイカとハイチの様子をお伝えしましょう。

ここではみんな英語をしゃべっています。長くイギリスの植民地だったからです。ヤシの木、そのほか名前のわからない、いろんな熱帯性の樹木の茂る美しい島で、人々はポツリ、ポツリと離れた小さな集落を作って、住んでいます。

ひとつの集落へ入りますと、頭の上に物をのせた黒人の女たちがまず目に入ります。そして、夜ならば、あかあかと電灯の光を道路までまき散らしている居酒屋の内外で、大勢の人たちが賑やかにおしゃべりをしたり、笑ったり、踊ったりしているのを見かけます。居酒屋のラジオが大きな音でカリプソやスカを鳴らしており、人々

CamScannerでスキャン

ほそれにあわせて踊っているのです。

ジャマイカは人口も多くなく、気候がよく、地味がこえているので、たくさんの果物が自生しており、畑作りも至って簡単。海に近いところなら魚もとれるというわけで、みんなノンビリした暮らしぶりです。家は板張りの小さな掘っ立て小屋みたいなのですが、そういう生活に満足している限りは何もアクセクする必要はないらしいのです。そして、余った時間をカリブソやスカにふりむけています。

こういうノンビリした土地がらですので、ナイトクラブ（といってももちろん日本のような立派なものではなく、居酒屋に毛のはえた程度）などに出演しているプロの音楽家たちも極めて天衣無縫な演奏ぶりです。

演奏中でもとても楽しそうにやっていて、途中で冗談をいってゲラゲラ笑ったり、興が乗れば踊り出したり、とにかくザックバランで気どりがありません。

カリブ海の音楽で、カリブソはみなさんもよくご存知と思いますが、スカというのをお聞きになったことがありますか？　これは昨年（64年）ごろから急に有名になったもので、昨年のニューヨークの世界博覧会のときジャマイカ政府が一生懸命に宣伝していたそうです。

2拍、4拍のアップビートを強調する面白いリズムです。日本でヒット曲として売り出されているスカのレコードはロックンロールみたいな感じですが、ジャマイカで聞いた本もののスカは大分違っていました。ジャマイカの人たちはスカの踊りが大好きのようです。

ジャマイカの次が、ハイチ。

最近アメリカから金持ちの海水浴客がどんどん来ているジャマイカと違って、ハイチはほとんど観光客など来ないところです。独立前ずっとフランス領だったため、なまりの多いフランス語がこの国の国語となっています。国民はほとんど黒人で、音楽はなまなましいリズムをもち、強烈な体臭を感じさせます。

ぼくがハイチにいた2月14日の日曜日は、前日の夜にタクシーの運転手に聞いた話では、カーニヴァルだということです。カーニヴァルは今年は3月2日のはずなのですが、ハイチのはちょっと違うらしいです。

とにかく町の中心部に出てみました。原色のあざやかなプリント柄の衣服を着た人々が、いっぱい街頭に出ています。人だかりのしている所へ近づいてみますと、トラックの上に楽団が乗っています。その楽団は、前夜ナイトクラブ（これがまたジャマイカ以上に汚いナイトクラブでした）に出ていた連中で、ハイチ随一の人気楽団と紹介されたウェベール・シコー楽団です。リーダーに声をかけますと、これからトラックで町中を練り歩くところだから、お前も乗って行かないかということ。シメタとばかりさっそく乗り込みました。

荷物を積むところに、16人編成のフルバンドが乗り、運転台の屋根の上にとりつけた板に、派手な服を着た女

CamScannerでスキャン

ハイチの首都ポルトオプランス目抜き通りのお祭りの熱狂ぶり。ウェベール・シコー楽団のトラックの上から写したもので，遥か前方にも別の楽団のトラックが見える。〔撮影＝中村とうよう，1965年〕

CamScannerでスキャン

のっかっています。その日は旗を振る人や、飲み物を配る人、あれこれ世話をする人や、なんにもしない人や、すべてが乗り込んだり、横につかまったりしています。

これが、演奏しながら町の中をゆっくりゆっくり進んで行きます。すると、トラックの前方も後方もいっぱいに詰め掛けた群衆が、踊りながらいっしょに進んで行くのです。運動着の団体車、女の子は、腰をクネクネしながら踊っています。これがいわばトラックの看板娘で、その巧みな踊りに見物人たちは拍手を送っています。

こうして、午後1時すぎに出発したトラックは、ソロリソロリ、進んだり止まったりしながら、大きな音をスピーカーから町中に響かせます。驚いたことに、音楽は、同じ曲ばかり何回もくりかえしているのです。

だいたい、ここのカーニヴァルの音楽は、簡単なフレーズを反復するような構成になっており、リズムもごく単純です。この素朴な曲を、1曲5分ぐらいかけてアドリブしながら演奏し、終わるとしばらく休んで、楽団のテーマ音楽らしいものをちょっとやったあと、また同じ曲を延々続けます。こんなふうに何時間でもくりかえし演奏するのです。

こんなこともありました。ぼくの乗せてもらっているトラックがある交差点にさしかかりますと、ちょうど交差する他方の道から別の楽団のトラックがきました。トラックを包む人の流れも、交差点でぶつかりあう形となり、十字路の付近は大変な混雑です。双方のトラックは動けなくなり、停車したままたがいに競争で演奏しています。火花の散るような音楽合戦ののち、ついに人の波がだんだん動き始めました。ぼくの乗ったトラックの進行方向へです。こちらのトラックは徐々に前進し、とうとう交差点を渡ってしまいました。むこうのトラックは動けないまま、前方を横ぎるこちらのトラックを見送っています。バンド合戦はわが方が勝利を収めたわけです。

こうして、トラックを囲む熱狂的な踊りの波から、ものすごいエネルギーを感じとりながら、ぼくは4時間近くのあいだ楽団といっしょにトラックの上に乗っていました。

メキシコに、マリアッチというものがあります。音楽にくわしい方ならごぞんじでしょうけど、バイオリンやギターなどの楽器7、8人程度で編成された、この国独特の楽団のことです。ところで、メキシコの首都メキシコ・シティに、マリアッチ広場というものがあるということを、何かで読んだことがありました。

メキシコ・シティに着いてから、このマリアッチ広場に行ってみたいと思ったのですが、観光案内書を端から端まで読んでも、全然その広場のことが書いてありません。ホテルのフロントで聞いても知らないといいます。それから慣れないカタコトのスペイン語で、街の人たちに聞いてまわり、やっとたどりつきました。

だいたいメキシコ・シティというのは、大変きれいな町で、緑の茂った美しい公園があちこちにありますし、道路も広く、しかも並木が実に立派です。ことに町の中心になるレフォルマ通りは、幅が50メートル、車道の両側の並木はウッソウと茂っています。道の中央には、グリーンベルトが走り、交叉点ごとに銅像が立ってたり噴水があったり、まるで道というよりも細長い公園みたいです。このレフォルマをドンドン東北のほうに行きますと、だんだん町の中心からはずれて、場末のゴミゴミした一画へと入ってゆきます。マリアッチ広場——正式の名称でいうとプラーサ・ガリバルディは、ちょうどそのあたりにありました。

メキシコ・シティには美しい公園がたくさんある——と申しましたが、中にはあまり美しくないものもあります。ガリバルディはその汚ないほうの筆頭でしょう。シヨボクレた木がポツンポツンと立っていて、その下に粗末なベンチが置いてあるくらいで、公園というより〝空地〟といったほうがいいような、約百メートル四方の広場です。ここに、夕方まだ明るいころから、マリアッチの楽団が十組も二十組もたむろしています。音楽好きのメキシコ人がここに集まってきて、彼らに演奏してもらうのです。だいたい1曲10ペソ（1ペソはほぼ29円ですから、290円ほど）払えば、こっちのいう曲をやってくれます。かりにぼくが金を出してリクエストしたとすると、広場のまん中に立って演奏する楽団のまわりにすぐに人垣ができて、みんなお相伴で聞いているわけです。こんな人垣が広場のあちこちにできています。

広場の周囲にはテナンパ、トラケパケなどの、レストランともバーともつかない店があって、この店の中にもマリアッチが入っています。タコスというメキシコ独特のギョウザみたいなもの2皿にビールの小瓶3本くらい飲んで10ペソ程度の、ごく大衆的な料金。もちろんマリアッチのリクエストはやはり1曲10ペソ取られます。こうした店の中も音楽の好きな連中がいっぱい。観光客はこういうところへは来ないので（なにしろ案内書にも出ていないのですから）土地っ子ばかりです。トラケパケという店で、ふたりのノド自慢らしい若い男たちがいっぱい機嫌でマリアッチに伴奏させて歌っていましたが、け

CamScannerでスキャン

っこう声もよくて、ホレボレするような味のある歌い方でした。ひとりが歌っていると、リフレインのところでもうひとりがハーモニーをつけて二重唱しています。なかなかみごとなものです。ほめてやったら、得意になって次々に歌っていました。ふたりともジャンパーを着た労働者風の男でした。

とにかくガリバルディは庶民の音楽が生き生きとくりひろげられている、すばらしい広場です。メキシコ在住の日本の人に、ガリバルディを知っているかと聞いたら、行ったことないというので、旅行者のぼくが逆に案内してやったりして、毎晩のようにここへ通ったものです。

ペルーのリマでも、コロンビアのボゴターでも、場末のゴミゴミとした一画に、庶民の音楽を探って回りましたが、プラーサ・ガリバルディのような場所がうまく見つけ出せた町もあるし、とうとう見つからなかった町もありました。しかし、南米の連中は、ほんとうに日常生活の中で、彼ら自身の音楽をみごとにエンジョイしています。かなり感じは違いますが、ニューヨークのグリニッチ・ヴィレッジなんかもある程度同じことが言えます。それにくらべると、日本では、音楽というものはマスコミを通じてしか成立していないようですが、むこうの実態と比較して、これじゃダメだな、とほんとに思います。

カリブ海に浮かぶ黒人の国ハイチと、南米ブラジルのリオ・デ・ジャネイロ、アルゼンチンのブエノス・アイレスではカーニヴァルにぶつかりました（というよりそれがお目当てだったんですけど）。ハイチの首都ポルト・オ・プランスでは、カーニヴァルの当日、楽団がトラックに乗ってガンガン音楽を鳴らしながら町のなかをゆっくりと走りまわります。人々はそのまわりをとりかこみ、踊り狂っています。阿波踊りと似た光景で、町中がリズムの中にぶちこまれてしまいます。ぼくは楽団のトラックに乗せてもらって、踊る群衆の興奮の渦の中に何時間もいました。

リオのカーニヴァルは世界的に有名ですが、65年はこの町ができてから400周年の記念の年に当たっており、とくに盛大なカーニヴァルでした。すごく大きなボンボリのような飾りがメインストリートの両側に立ちならび、金属的なカシマシい音を立てるブラジルの独特の打楽器でサンバを演奏しながら、人々が行ったりきたりしています。大人も子どもも、白人も黒人も、とにかくこの時間をサンバを踊ることだけに熱中し、何もかも忘れ去って、とんだりはねたりしています。それがカーニヴァルの4日間、朝10時ごろから深夜3時、4時まで続くのです。明け方には疲れて道ばたに眠りこけている人もいました。両側に40階も50階もある近代的な高層ビルの林立するリオの中心街でです。ケチ臭いお体裁などかなぐり捨てて、ナマのままの人間をむき出しにして、心から踊りに没頭してしまっているようなリオのカーニヴァルの群衆の姿には、すごい迫力があって、圧倒されてしまい

CamScannerでスキャン

ました。

ぼくの旅行はわずか何日かばかりの、ほんとの駆け足でした。〈観光旅行というものは恐ろしいものだ。偏見は旅行によって是正される場合よりも、経験、によって確信と化する場合がをいようである〉と加藤周一が言っています（『世界像遊記』）。たしかに、表面だけサッと見ておいて本質をつかんだかのような錯覚をする誤りを、みずからいましめる必要があります。でもぼくはぼくなりに、この短い旅行で、アメリカ大陸の庶民たちがどのように生活の中で音楽を楽しんでいるかの一端に触れることくらいは、できたのではないかと思っています。

再発見されたサン・ハウスの新録音　〔レコード紹介〕

66年6月『レコード芸術』

37年、ジャズ研究家フレデリック・ラムジーとウィリアム・ラッセルが伝説的な古いジャズメンの生き残りバンク・ジョンスンを再発見したのがきっかけで、ニューオーリンズ・ジャズのリヴァイヴァルが起こった。この事件がなければ、こんにちわれわれがジョージ・ルイスのような人を聞くこともなかったに違いない。

このときニューオーリンズ・ジャズについて起こったと同じような現象が、2、3年前からブルースについて起こっている。

完全に過去の存在となってしまい、死んだものと思われていた人たちが、研究家によって再発見され、大都市のコンサート・ステージに登場、レコードも吹き込むなど、枯木にみごとな花が咲いたような格好だ。

再発見された人の主なものは、スリーピー・ジョン・エステス、ミシシッピー・ジョン・ハート、ブッカ・ホワイト、サン・ハウスで、このうちジョン・ハートが一番人気者になっている。

彼らはいずれも新しいレコーディングを行なっているが、その中で最高の出来を示しているのがCBSのサン・ハウスであることはまず疑いない。

サン・ハウスは1902年にミシシッピー州で生まれた黒人で、30年ごろ5枚のSPを録音。42年、民謡研究家アラン・ロマックスが見つけ出し、国会図書館のために録音。その後は消息はまったく不明となっていたが、

CamScannerでスキャン

61年にスパイロ、パールズ、ウォータマンの3人によって探し出された。42年から二十数年ぶりに録音したのがこのCBS盤である。

ブルースは生活の歌だ。生きた人間がそのままに歌に出る。ここでも、社会の底辺に埋没していたサン・ハウスの長い年月の心のしこりが、このLPに凝縮しているように思える。それほどに心血を注いでギターを弾き、歌っている。ブルースの本質をもっとも的確に浮き彫りにしたレコードであり、近年発売された数多いブルースのLPでも、最上のものに違いあるまい。

本格的なアフリカの民俗音楽 〔レコード紹介〕

66年9月『レコード芸術』

ドイツのベーレンライター＝ムジカフォンのユネスコ・コレクションは、すでに東洋音楽のシリーズ（200番からの番号で、ラオス、カンボジア、アフガニスターン、イランなど）を出し、民俗音楽の愛好家に喜ばれてきた。ことにイランの2枚（2004, 2005）は、ほかにレコードがないので貴重であった。

こんど新たにアフリカ音楽のシリーズを開始した。『アン・アンソロジー・オヴ・アフリカン・ミュージック』という題名で、まず『ダンの音楽』（BM30L2301）と『ルワンダの音楽』（2302）が発売され、この2枚につづいて、ピグミー（2303）、エティオピア（2304）が予告されている。

1枚めの『ダン』というのは、西アフリカのコート・ジヴォワールとリベリアの国境あたりに住む民族の名前で、約30万の人口をもつという。海岸から少し内陸に入った場所だが、かなり高い山岳地帯に住む狩猟民族で、農耕も併せて行なっている。しかもその作物が米であって、このレコードにも田植えの音楽なんてのが入っている。彼らの音楽は、海岸近くの人たちのもののように西欧化されておらず、伝統をなお強く保存しているようだ。

レコードには、ポリフォニックな合唱による祭典音楽、タイコの合奏、スモウのような競技をやるときの歌、親指ピアノ（サンサ）の合奏といった、アフリカの多くの地方で見られる種類の音楽のほか、前述の稲作の歌、夫をなくした婦人のレシタティヴ的な嘆きの歌、トランペット合奏といった興味深いものも入っている。トランペ

CamScannerでスキャン

ろ、つまり本来的分析でなく事前的分析の資料である点が特徴だろう。それだけに、その地域、その民族が、生活のさまざまな側面に即応してどのような音楽をもっているかを知ることができて、貴重である。

アフリカでも西欧文明の影響の強いところほどヴォーカルの面白さが減るようだが、この2枚に収められたものは、発声、声の切り方、節まわしなどが非常に凝っていて、日本のオーセンティックな民謡にも通ずる味のよさがある。

なお「ダン」のほうは66年度ACCディスク大賞を受賞したようだ。

ポピュラー音楽の変革 〔レコード解説〕

66年11月発売『ポブ・ディラン・ストーリー』

ポピュラー音楽の世界には、今大きな革命が起こりつつある。まだそれに気づいていない人も多いが、これは厳然たる事実だろう。この革命の首謀者が、ボブ・ディランとビートルズだ。

ディランと肩をならべる若手プロテスト・ソング・ライター、フィル・オクスは、65年10月15日号の『プロードサイド』誌に掲載された同誌編集者シス・カニンガムとの対談で、次のように発言している（なお、このときの話題は、当時ヒットしていた「明日なき世界」をどう思うかということから始まった）。

〈いくらプロテストの内容をもっていても、曲がつまらなければ革命の力とはなりえない。私はディランの

CamScannerでスキャン

「ライク・ア・ローリング・ストーン」やビートルズの「イエスタデイ」は、「明日なき世界」よりずっと革命的だと思う。…ディラン、ビートルズ、それにローリング・ストーンズの三つは、トップ・フォーティの質を向上させるのに大きな役割を果たした。彼らはティーンエイジ・ミュージックの水準を引き上げたのだ。『明日なき世界』はそのような役割をまったく果たしていない〉

また、66年9月号の『シング・アウト!』誌にポール・ネルソンは次のように書いている。

〈ビートルズのLP『ラバー・ソウル』はいうまでもなくニュー・ミュージックのバッハでありベートーヴェンである。この栄誉の宮殿に入ることができるのはビートルズとディランだけだ。『ラバー・ソウル』はディランの『ハイウェイ61』とともにニュー・ミュージックの金字塔である〉

実はこの文は、『ラバー・ソウル』のレコード・レヴューなのだが、フォークの専門誌として高い権威をもつ『シング・アウト!』のレコード評にビートルズが登場し絶賛をうけているということ自体が、音楽界に起こりつつある革命のひとつの表われに違いない。

そして、ここでポール・ネルソンの使った〝ニュー・ミュージック〟という語に注意する必要がある。ビートルズとディランによって作り出された新しい音楽――それの姿を正確に把握することは今後の課題であって、今はただ、ニュー・ミュージックが生まれつつあることを指摘できるだけだ。

いずれにせよ、ディランやサイモンとガーファンクルはフォーク・ロック、ビートルズはリヴァプール・サウンド――などという見方をしていては、ニュー・ミュージックの誕生を見のがしてしまう。『リヴォルヴァー』のビートルズ、それに「サンシャイン・スーパーマン」のドノヴァンを、ディランの「ミスター・タンブリンマン」から「雨の日の女」を結ぶ延長線上にとらえることこそ必要なのではあるまいか。

ディランとビートルズが作り出したニュー・ミュージック――それは、絵画におけるポップ・アートや服飾における ミッツに対応している。それは、従来の常識的な「美」の規準への挑戦である。

もともとディランは、古い美の破壊者であった。「醜いものこそ美しい」というのが彼の美の哲学である。だから彼はわざと汚い声で歌ってきた。

それに、ディランは、音楽家である前に詩人である。だがおそらく、プロテスト・ソングを書くことでは、彼の詩人としての創作意欲を満足させることができなかったに違いない。ディランが詩人としての本領を発揮しはじめるのは、なんといっても「ミスター・タンブリンマン」以降、つまりフォーク・ロックの作品においてである。詩のことは、ぼくにはわからないが、ディランのフォーク・ロックの歌詞は、やはりビート詩人の系列に属するものだろう。

CamScannerでスキャン

彼が初期に作っていたようなプロテスト・ソングは、歌詞の意味、内容がはっきりと聞き手に伝わる必要がある。プロテスト・ソングにおいては、メッセージは具体的内容をもたねばならないからだ。だが、フォーク・ロック以後の作品では、歌詞は明確な意味や内容をもつ必要はない。極端にいえば、歌詞はただの単語の羅列でもいい。それらの語が、聞き手の耳に何らかの響きを与え、何らかのイメージを伝えることができればいい。ポール・サイモンが「サウンド・オヴ・サイレンス」（音のない音）に書いているように「人々は言葉を使わずにしゃべり、耳を使わずに聞き、声の助けなど借りない歌を作っている」のが現代なのだ。ディランのフォーク・ロックの詩も重要なのは〝イメージ〟であり〝意味〟はどうでもいいのだ。

66年2月号の「ハイファイ・ステレオ・レヴュー」でナット・ヘントフが「ハイウェイ61」の批評の中にこんなことを書いている。

〈このレコードの歌は、ディランがイマジズム詩人として成長しつづけていることを表わしている。彼をアメリカの代表的詩人に数えたとしてもけっしてオーバーではない。ただしそれはアカデミックな詩人としてでなく、市井の詩人としてだが〉

そして、一部の歌をカフカに似た詩だといっているが、ディランの詩にはたしかにカフカの「変身」を連想させるものがある。

自由にイメージを展開させ、それを奔放な言葉づかいで表現し、しかもロックのリズムに乗せて、歌うがごとく、つぶやくがごとく、あるいはお経でも唱えるように読みあげるのがディランのやり方だ。ヘントフがいうようにその詩にもチマタの匂いがしみついている。そしてロックのリズムといえばもっとも大衆的な素材だ。ディランは、彼の美の哲学を具現するのに、高尚なアカデミックなスタイルをとるのでなく、ごくポピュラーな題材を用いるやり方をとった。だから彼の音楽は、ポップ・アートなのである。

古い道徳の規準と美の規準に反逆するにしても、インテリのエリート意識とスノビズムの上に立って行なうのでなく、若い大衆の無鉄砲なヴァイタリティを基盤として行なう。だから彼の音楽はモッツなのである。

放浪の旅を行なった十代のころから、ディランはいつも大衆とともにあった。長い間リヴァプールの地下のナイト・クラブで下積みの苦しさを味わってきたビートルズと同じように、ディランの芸術はつねに明確に大衆の側に立っている。ディランが、プロテスト・ソングをやめたのは、インテリの愛玩物になってしまって大衆から浮き上がるのがイヤだったからだ——と見るとしたら、うがち過ぎだろうか。むろん、明日を確信して前進するプロテスト・シンガーの道を捨て、大衆の逃避的文化の中に埋没するのがひとつの敗北であることは、ディラン自身知っているに違いない。知りつつも、あえて、転向

CamScannerでスキャン

したのではなかろうか。

ビートルズやディランのニュー・ミュージックを、後世の批評家たちは、資本主義の末期を飾った退廃のアダ花と見るかもしれない。しかし、「音のない音」の時代の中で、せいいっぱい咲いた美しい花を、現にその時代に生きているわれわれは、思いっきり、めでてやりたい気がするのである。

インド音楽に接近するロックとジャズ

66年7月『ポップス』

フォーク・ロックの「ミスター・タンブリンマン」でおなじみのザ・バーズの新しいヒット「エイト・マイルズ・ハイ」は、このグループの面々がつくり出した新しいサウンドの第一弾で、そのサウンドは〝ラーガ・ロック〟という名前なのだそうだ。〝ラーガ〟というのはインドの音楽で最も重要な用語で、インド音楽そのものを象徴する言葉といっていい。だからバーズのニュー・サウンドはインド音楽のロックなのである。

インドの音楽と聞いて、オッタマゲたりあきれたりしてはいけない。ポピュラー・ミュージックにインド音楽が入り込んできたのは、これが初めてのことではないのだ。今やひとつの流行となりかかってるんじゃないかと思うくらいだ。ぼくはバーズがラーガ・ロックなんてのを始めたと知っても驚かなかった。ずっと前に、もう充分ビックリしてあるからである。

それは、ビートルズの映画『HELP!』の試写を見たときだ。わりに最初の方だと思ったが、4人が中近東スタイルの料理店に入って行くと、奥で壇の上にアグラをかいた楽師たちがインドの楽器を演奏している。いかにも中近東風な音楽なのだが、よく聞いてみると「ハード・デイズ・ナイト」のテーマをインド風にやっているのだった。そのとき使っていた楽器はシタールとタブラとタンブーラだったように思う。実にシャレたことをやってるワイと、ついニヤリとしたものだ。

ところが、驚きはこれで終わったわけではなかった。次に出たLP『ラバー・ソウル』の中で、ビートルズ自身がこのインドの楽器シタールを使ったのだ。「ノルウェイの森」でジョージ・ハリスンがそれを弾いている。

CamScannerでスキャン

レコードを聞いていたとき、ギターが鼻をつまんだような変な音がお耳に入ると思う。これがシタールの音だ。

イギリスには、もうひとりシタールに目をつけた男がいる。フォーク・シンガーのドノヴァンだ。5月号『ティーンビート』のグラビアの彼の写真は、おかしなものをかかえている。説明には〝変わった型の楽器ですネ〟なんてしてあったが、これがシタールである。そして、たしか5月第3月曜くらいの「ゴー・ゴー・フラバルー」に登場したドノヴァンはシタールの伴奏で「グィネヴィア」を歌った。——といっても自分が弾いたわけではない。画面にはふたり出てきて、ドノヴァンはギターを弾き、もうひとりの男がシタールで伴奏した。

ザ・バーズの「エイト・マイルズ・ハイ」は、ギターがラヴィ・シャンカル（有名なインドのシタール奏者）のラーガの演奏を真似したのだという。レコードを聞いてみると、なるほどギターがビンビンと細かくふるえるようなフレーズを弾いていて、インド音楽の感じにちょっと似ている。ギターの音色もシタールに似るような響かせ方だ。そして、ベースがタンブーラのような感じを出している。

ここでちょっとシタールについて説明しておこう。シタールはインドの代表的な撥弦楽器で、ヴィーナよりは新しいが14世紀に生まれたものといわれる。長い棹に約20のフレットがあるが、フレットは移動させることができ、ネジでとめる。弦は、弾く弦と弾かない弦とがある。弾くのは7（または6）本の弦だが、このほかに約13本の弦が張ってあって、これが共鳴してウナリを発する。演奏は右手人さし指にはめた針金状のピックによって行なう。

タンブーラは一定の低音（ドローン）を入れて伴奏する弦楽器。タブラはボンゴに似たタイコだ。

シタールの奏者のうち、アメリカでよく知られている人がラヴィ・シャンカルである。57年、61年、そして今年（66年）など何度かアメリカを訪れ、コンサートを催したからだ。アメリカのジャズマンで、シャンカルを尊敬している人も少なくない。ジョン・コルトレーンなども彼との共演を以前から希望している。

実は、コルトレーンの音楽にはインド音楽の影響が非常に強いのである。レコードでいうと『インディア』（インパルス）や『トゥンジ』（同）にハッキリと表われている。この文の一番最初に、インド音楽を象徴する語と書いた〝ラーガ〟は、一種の旋法のようなもので、ジャズのモード手法と共通する要素をもつ。だからコルトレーンがインド音楽に興味をもつのに不思議はない。

だが、インド音楽に最初に目をつけたジャズマンといえば、多分バッド・シャンクだろう。彼は58年に録音した『ブラジルの休日』（パシフィック）の中で、ドラマーのチャック・フローレスにタブラを叩かせた。たぶん57年にシャンカルが渡米したとき、その演奏を聞いて感銘をうけたものと想像がつく。61年に再びシャンカルがア

CamScannerでスキャン

メリカに来たとき、彼は共演のレコードを吹き込んだ（パシフィック）。

このときのシャンカルの伴奏者のひとり、ハリハル・ラオについてインドの音楽理論をミッチリ勉強したのが、前衛トランペット奏者ドン・エリスだ。エリスはラオの協力を得て、雑誌『ジャズ』の65年4月号に「ジャズ音楽家のためのインド音楽入門」という文を書いている。こんな文がジャズ雑誌に載ること自体、ジャズ界でのインド音楽熱の表われに違いない。同年5月6日の『ダウンビート』もシャンカルとインド音楽の紹介文を掲載した。

今年4月号の『ステレオ・レヴュー』にもインド音楽の記事が出ているが、それには「今やインド音楽は〝イン〟シングである」と書かれている。この〝イン〟は「イン・クラウド」のそれと同義で、インド音楽が時代の先端を行く連中の話題の中に入ってきたことを意味する。

これだけラーガ・ブームがあちこちで起こっているのに、同じアジア人であるわれわれ日本人が、一番インド音楽について認識不足だなんて、ちょっと、反省を要することではあるまいか。

最高のソン・グループのアルバム　〔レコード紹介〕

67年1月『レコード芸術』

セプテート・ナシォナールの『ソネス・クバーノス』（シーコ）は、キューバ音楽に関心をもつ方にとっては必携のレコードである。ぼくが66年のうちに聴いたラテン音楽のレコードでは第一番の優秀盤だった。

ソンというのは、キューバ音楽の歴史のうえでもっとも重要な位置を占める音楽形態で、20年代にキューバで流行した。これがルンバのもとでもあり、マンボを生んだ基盤でもある。すべてのキューバン・リズムの出発点になっているとさえいわれるものだ。だが、40年代にはすっかり滅びてしまい、そのためにこんにちほとんどレコードになっていない。本格的なソンだけを集めたLPといえば、トリオ・マタモロスの昔のSPをリイシューしたものが出たことがあるだけだった。

ところが、20年代にセステート・アバネーロとならん

CamScannerでスキャン

た歌、ギター、トランペットだ。

ところで不思議なことに、すでにフランスのシャンテュ・モンドで出ているサンティアーゴ・デ・クーバの謝肉祭の実況と称するレコードの中で聞こえる「スアベシート」が、これと同一の演奏であることがわかった。いったいどういうわけなのだろう。

それにしても、シーコの解説が不親切で、このレコードがいつ吹き込まれたものかわからないのが残念だ。

68年1月『音楽専科』

定着するボサ・ノーヴァ〔コラム〕

ポピュラー音楽にとって、67年は、けっきょく爆発的な流行現象が見られないままに終わってしまった年だったと、雑誌記者の某氏はいう。その語調には、低調だった1年間、という響きがこめられている。だが、大きな話題がなかったからといって、すぐに低調というような形容詞をあてはめたがるのは、ジャーナリストの悪いクセだとぼくは思う。マスコミによって書きたてられる事件ではなかったにしても、ボサ・ノーヴァのよさが広く認識されてきたという事実があることを、さきほどの記者氏も否定しない。マスコミが大騒ぎするような性質の出来ごとでないからこそ、ボサ・ノーヴァの浸透はホンモノだし、長もちするのだとさえ、ぼくは考えたい。

67年に深くファンの間にしみこんで、もはや地下水的にさえなってしまったボサ・ノーヴァやフラメンコやモダン・ジャズは、ガッチリとファンをつかみ、それをふやして行くに違いあるまい。そして68年も67年と同じように、流行やブームといった現象の起こらない、記者的な目から見れば平々凡々で低調な年に終わる可能性が強い。それこそ、日本のポピュラー・ファンもようやくオトナになってきたことの表われにほかならないのだから、

喜ぶべき傾向なのである。

ボサ・ノーヴァにたいする誤った受けとり方があるなかで、5年前からこのかたしばしばお目にかかるのは、これをニュー・リズム、もしくはニュー・ダンス・ステップと誤解する人たちである。ハッキリしておきたいのだが、ボサ・ノーヴァはけっしてリズムの名前ではない。ボサ・ノーヴァは、リズムとしては、一般にサンバである。昔のサンバとは違った新しいサンバを作り出そうという運動、あるいはその音楽思潮をボサ・ノーヴァというのである。わかりやすくいえば、ボサ・ノーヴァというのはフィーリングの問題なのだ。ボサ・ノーヴァの名曲の中に「ワン・ノート・サンバ」「ソ・ダンソ・サンバ」「サマー・サンバ」「ジェット機のサンバ」などなどサンバという字のついた曲はたくさんあるし、歌詞の中でも「このサンバは…」というような言い回しがよく使われることをみても、ボサ・ノーヴァがサンバであることがわかるだろう。最近の前衛ジャズのことをニュー・ジャズと呼ぶ人があるが、ボサ・ノーヴァはニュー・サンバなのである。

サンバは、ブラジルの代表的なダンス・リズムとして、わが国でもよく知られている。だが、もともとサンバという音楽は、変化自在の怪獣みたいに正体のとらえにくいシロモノで、わが国で知られているのはサンバのひとつの面にすぎなかった。サンバは、ときには強烈なアフリカ的呪術性をもった黒人の民俗音楽であり、ときにはリオ・デ・ジャネイロの黒い貧民たちが年に一度の謝肉祭を踊り狂って過ごすときの音楽であり、ときにはボール・ルームで白人たちが踊る社交ダンスのリズムであり、またときには、グッとテンポを落として流行歌謡の伴奏リズムの役割を果たすこともあった。そういった極めて幅広い多様性をもったサンバの伝統をうけつぎながらも、さらに新時代にふさわしいものへと変化発展させたのが、ボサ・ノーヴァなのだ。

このようにサンバを新しく発展させる推進者の役目をしたのが、有名な作曲家アントニオ・カルロス・ジョビンであり、ギターと歌のジョアン・ジルベルトであり、詩人のヴィニシウス・ジ・モライスであった。

50年ごろから、ブラジルにもアメリカのモダン・ジャズの波がおしよせてきた。シナトラの真似をする歌手や、フォー・フレッシュメンそっくりなコーラス・グループや、クール・ジャズをコピーする演奏者がブラジルにも現われた。だが、ブラジルの音楽的伝統、つまりサンバという従来の音楽を無視するようなジャズ一辺倒の音楽は、ブラジル人たちの支持を得ることができなかった。そうした行き過ぎを是正して、サンバ的風土を尊重しながらその中にジャズの枝を継ぎ木し、新しい品種を作り出したのが、ジョビンとジルベルトとモライスだったわけだ。58年、モライス作詞、ジョビン作曲の「シェガ・ジ・サウダージ」をジルベルトが歌ってヒットさせ、ボサ・ノーヴァは完全に成功したのである。そして、「デ

CamScannerでスキャン

サフィナード」「ワン・ノート・サンバ」とヒットがつづき、やはりモライス＝ジョビン＝ジルベルトの3人による「イパネマの娘」でボサ・ノーヴァは世界の音楽としての地位を確立したのだった。

ボサ・ノーヴァを超える新しいブラジル音楽〔レコード紹介〕

68年4月「レコード芸術」

リオ・デ・ジャネイロの歌謡祭には毎年審査員として中村八大氏、歌手として中尾ミエほかが参加しているが、このリオのもの以外にもサンパウロでも歌謡祭が開かれており、ブラジルはフェスティヴァルばやりである。これらのフェスティヴァルを通じて若手作曲家が次々に登場し、この国の音楽界はまことに活気にあふれている。

そうしたフェスティヴァルの入賞曲を集めたレコードも何種類か出ているが、そのひとつが『フェスティヴァル・オ・ブラジル』。ブラジル・フィリップスの原テープによってフランスで制作されたもののようだ。

このレコードを聴くと、ブラジルの若い作曲家や歌手たちの張り切った仕事ぶりがうかがわれて、頼もしい限りだ。エドゥ・ローボ、カエターノ・ヴェローゾ、シドニー・ミレールなどが自作を歌っているほか、ナラ・レオーン、エリス・レジーナなどの人気歌手がシコ・ブアルキ、ドリ・カイーミなどの作品を歌う。

エドゥ・ローボが、かつて「誰も私を愛してくれない」という名曲を書いたフェルナンド・ローボの息子であり、ドリ・カイーミがこの国最大の作曲家ドリヴァル・カイーミの息子であることなどを、このレコードの解説で初めて知った。だがこのレコードでわかったことの中でもっとも重要なのは、いわゆるボサ・ノーヴァはブラジルでは過去のものとなっているという事実だ。ブラジルではボサ・ノーヴァなんかトックに流行遅れになっているという話はよく聞く。だが、新しい曲をこうしてまとめて聴いてみると、それが誇張でないことがハッキリする。これらの曲はサンバやマルシャのリズムを自由に使い、あるいは東北地方（ノルデスチ）の民謡の伝統を生かしたものばかり。ボサ・ノーヴァは既にブラジルの大きな伝統の中に完全に吸収され、消化されてしまったらしい。

CamScannerでスキャン

ラテン・ロックの新顔ブーガルー

68年5月『ポップス』

この夏の新リズムは…などといい出すと、またか、とイヤな顔をなさるかたもあるだろう。どういうわけだか、わが日本では、夏が近づくと各レコード会社の広告文が「ことしのニュー・リズムはこれだ！」といったタタキ文句で飾られる慣らわしだ。

68年の新リズムとして、すでにシャロックだのバザズだのというのが名乗りをあげている。ミリアム・マケーバのヒット曲「パタ・パタ」などもステップが作られ、新ダンス・リズムの仲間入りをしたようだ。

シャロックはシャッフル＋ロックだそうだが、バザズはレコードを聞いてみるとラテン打楽器を加えたロック。パタ・パタはいうまでもなくアフリカン・ロックである。だから全般的な傾向としてはラテン的もしくはアフロ・キューバン的なアクセントをもったロックがことしの傾向といえそうだ。ことさら新しい名前をつけないまでも、最近はリズム&ブルースにコンガなどラテン打楽器を加えて演奏するのが好まれているし、横浜や新宿あたりではリズム&ブルースの踊り（ソウル・ダンスというのだそうだ）にラテン・ダンスの感覚がまざってきているらしい。

こういった傾向を集約した〝決定版〟といえるのが、ブーガルーである。日本の音楽家や舞踊家によって作りあげられたシャロック、バザズの手合いにくらべて、ブーガルーはニューヨークで自然発生的に起こったもので、すでにほぼ3年の歴史をもっている。いわばそれだけ成熟度の高いリズムであり踊りであるわけだ。その意味で、ブーガルーこそことしの新リズム、新ダンスの本命であると見てよかろう。

すでに、昨年アメリカの音楽界を視てきた福田一郎さんや糸居五郎さんは、ニューヨークあたりでブーガルー大会が盛大に開かれているのを目撃したというし、アメリカで長期巡業を行なったファイブ・キャラクターズの原田信夫も、ブーガルーをさんざん踊ってきたそうだ。

ヒット・ソングのファンには、昨年（67年）の秋ごろ、ルー・ドナルドソンの「アリゲーター・ブーガルー」、ファンタスティック・ジョニー・Cの「ブーガルー・タウン・ブロードウェイ」などがチャートに出てきたことで、ブーガルーという言葉はおなじみになっているはず

CamScannerでスキャン

だ。

そして、今年はじめ、アメリカへ行ってきたバニーズの寺内タケシが、帰国したトタンに「いま流行している最新リズムはブーガルーだ。自分もこれをすぐに吹き込もうと思っている」と声明、羽田空港からただちにキング・レコードのスタジオに駆け込んでブーガルーを吹き込んだ。これが新聞記者の間に話題をまき、がぜんブーガルーに注目が集まったというわけだ。

ところで、そのブーガルーというのは一体どんなものなのか？　早くいえば、ラテン・ロックの一種だ。だが、ラテン・ロックといっても千差万別である。

ラテン・ビートとロック・ビート――戦後のポピュラー・ミュージックを支配してきたこの二大勢力を融合させようとして、多くの音楽家たちが努力を払ってきた。モンゴ・サンタマリアのラテン・ロック、ペレス・プラードのロカンボ、マチートのトゥイスト・チュンガ、ハーブ・アルパートのアメリアッチ、セルジオ・メンデスのボサ・ロック、ミリアム・マケーバのアフリカン・ロックなどは、いずれもその方向にそっての試みであったと思う。だが、これらは名称が違うだけでなくリズムのニュアンスも違っている。ロックとひとくちにいってもトゥイスト、ゴーゴー、シェイクなどビートの感覚に微妙な差異があるが、ラテンのほうはそれ以上に多種多様だ。だから、それらのうちのどれとどれとを組合わせるかによっても、またその組合わせ方によっても化合物の違いがでてくるのは当然である。

では、ブーガルーのばあいはどうか。ブーガルーを、ロックとラテンの結合というよりも、もっとくわしく分析すると、リズム&ブルースのアフター・ビートとグァヒーラ（キューバの古いリズム）のエイト・ビートとの結合である、というのがぼくの見方だ。グァヒーラとは何か、などと説明しはじめると難しくなるから省略するが、とにかく、ドラムが〝ブンチャ、ブンチャ〟とロックのアフター・ビートを叩き出すのに対し、ラテン打楽器が〝タカタカタカタカ〟とエイト・ビートをこまかく刻み込んでいく、そのクロス・リズムの面白さがブーガルーの身上なのである。ただしテンポは比較的遅いものが多い。

だがブーガルーの特徴は、リズムにだけあるのではない。ホンモノのブーガルーは、ほとんど例外なく、スリー・コードの循環といった単純なコード進行で、ピアノなどの伴奏も一定のパタンを反覆するものが多い。これはグァヒーラからうけついだ特徴で、イントロのフレーズなどもグァヒーラ的なものが極めて多いことを、キューバ音楽にくわしい人なら気づくはずだ。

ところでぼくはいま、ホンモノのブーガルー、といったが、ブーガルーのホンモノ、ニセモノをどこで見分けるかが重要な問題だ。それを知るには、ブーガルーがどこから生まれてきたかを見ておく必要がある。

ブーガルーの創始者、発明した時期などはいっさい不

CamScannerでスキャン

明である。ただハッキリいえるのは、65年～66年ごろ、ニューヨークにいるラテン音楽家たち（ことにプエルト・リコ系の人たち）の間で生まれたものだということだ。ピート・ロドリゲス、エディおよびチャーリー・パルミェーリなどがその主導者だったと思われる。

レコードになったものでは、一番早いと見られるのが66年春～夏ごろ。ただし、このときすでにニューヨークのラテン界ではブーガルーはかなり知れ渡っていた形跡がある。ぼくが〝ホンモノのブーガルー〟というときには、この時期に吹き込まれたレコードを基準にしている。なぜならば、その後リズム&ブルースやジャズのアーティストがとりあげるようになってから、かなり形がくずれてきているからだ。

ブーガルーはダンス・ミュージックである。だからそれは、リズムの名でありまたダンスの名でもある。ところが、ブーガルーが広まるにつれて、それを単にダンスの名称としてだけ使用する傾向が出てきた。エイト・ビートの感じやグァヒーラ的フィーリングを持たない普通のリズム&ブルースの音楽でブーガルー・ダンスを踊る人たちが出てきたのである。それがさらに、普通のリズム&ブルースでしかないにもかかわらずブーガルーの名を使ったレコードを生み出した。ファンタスティック・ジョニー・Cのものなどはその典型である。こういうものは、ブーガルー・ダンスのためのレコードであっても、音楽としてはブーガルーではないとぼくは考えている。

ポピュラー音楽の本質が変わる

69年3月『ポップス』

アメリカのポピュラー・ソングがいま大きな変動の中にあることは、誰でも知っている。問題は、その変化の底にあるものを、どのようにとらえるかだ。

もちろん、ポピュラー音楽は、いつの時代にだって、ひとつ所にジッとしていたことはない。いつも変化し、発展してきた。だが、いま起こっている変化は、これまで何度となく繰り返されてきたのとは、ちょっと違った様相を帯びているように見える。なんていうか、ポピュラー音楽というもののあり方を、根底からヒックリ返してしまうような、そんな転換が行なわれようとしている

CamScannerでスキャン

んじゃないか――という気がするのだ。

具体的に言おう。従来のポピュラー音楽の主流をなしてきたビング・クロスビー→フランク・シナトラといった系列の延長線上に、ドアーズを、マザーズ・オヴ・インヴェンションを、あるいはカントリー・ジョウとフィッシュを、置くことができるだろうか？　どう考えたってできそうにない。エルヴィス・プレスリーあたりまでなら、それができるのではなかろうか。

つまり、もともとポピュラー・ソングは、気ばらしに聞くものであり、エンジョイするものであった。ビン・クロにしてもシナトラにしても美しい声とリラックスしたムードで、人々の心を楽しませた。そういう、レジャー的、娯楽的な方向性をもっているという点において、プレスリーも変わっていない。ロックのリズムがつき、シャウトする歌い方で、ビン・クロやシナトラとは外形的に大きく違った特徴をたくさん備えてはいても、やはりそれは楽しむために聞く音楽であることに変わりなかった。

ところが、ドアーズとなるとちょっと違う。もちろんドアーズの音楽を楽しんで聞き、気ばらしにしている人だっているかもしれない。だが、気のはらし方が違う。ビング・クロスビーたちがかつてうたっていた古きよき時代の歌は、甘い恋の幻想にいろどられたロマンティックな世界にわれわれを誘い込んでくれる、そういう形での楽しみであり、気分転換だった。それと同じ効果をドアーズの歌に期待するのは、まったくの見当違いというものだ。もしドアーズが、ある種の気ばらしの用を足してくれるとしたら、それは汚らしい現実世界をあばいてみせるというショック療法によってだろう。

単純に割り切ったいい方をすれば、ビン・クロやシナトラは現実逃避の歌、ドアーズは現実直視の歌ということだ。ポピュラー・ミュージックの指向するものが180度転換したわけだ。

〈社会的、政治的な革命という極左派の常套用語が、だんだん数多くのロック・グループの最新流行語となりつつある〉――『タイム』誌69年1月3日号

いまやロックンロールは、遊びごとではなくなってきた。ロックンローラーたちは、歌でもって社会に参加するという新しい姿勢を示すようになった。そしてロックと社会との最初の接点を作った男が、ボブ・ディランであったことについては、多くの人々の見方が一致している。いまどきになって――といっていいかどうか…とにかく、こんにち、ポピュラー音楽の現代史におけるディランの位置の重みが、ひしひしと感覚できるような気がする。

ボブ・ディランの歩みを、多くの人はふたつの時期に分けてとらえる。「風に吹かれて」を作ったプロテスト・ソングのディランと、「ミスター・タンブリンマン」以降のフォーク・ロックのディランと。だが、もしディ

CamScannerでスキャン

ランの成長過程を幾つかに区分するなら、ぼくは3段階説をとる。プロテストよりも以前に、ブルース・シンガーのディランという1段階を考える必要があると思うのだ。

ブーム・クウンから一挙にゴースト・クウンへと転落し、資本主義の矛盾のシワヨセをモロに喰ったような町デュルースで育ったディランが、少年時代に、何度も家出をしたことは有名な話だ。そして彼はシカゴの黒人街へもぐり込み、ブルースの老大家ビッグ・ジョウ・ウィリアムズの尻を追っかけ回して、ブルースの魂を吸い取ろうとした。

ディランが放浪生活の果てのボロボロの恰好でニューヨークに現われたころ、グリニッチ・ヴィレッジではちょうどブルースの人気が高まり始めていた。ライトニン・ホプキンズやビッグ・ジョウ・ウィリアムズが注目され始め、行方知れずだったミシシッピー・ジョン・ハートやスリーピー・ジョン・エステスが再発見され、白人のデイヴ・ヴァン・ロンクやジム・クウェスキンやジョン・ハモンド・ジュニアが大学生を集めてセッセとブルースを聞かせていた時期だった。

グリニッチ・ヴィレッジでディランが最初に注目されたのは、そうした白人ブルース・シンガーのニュー・フェイスとしてであった。

そのようなブルース・シンガーとしてのディランと、彼の次の段階であるプロテスト・シンガーとしてのディランとはどうつながっているのか？　白人による抑圧にたいする心力として黒人の内部に生じるブルース衝動に歌としての形を与えたものがブルースだとすれば、当然ブルースは本源的にプロテストの指向をもっているはずである。だから白人がブルースを歌うということ、それは、黒人と連帯して、共通の敵である支配体制に立ち向かう立場をとることの意志表示でなければならない。

これはボブ・ディラン一個の問題ではない。ディランたち白人の若者がブルースを歌いはじめた時期にすぐつづいて起こってきたリズム&ブルースのブーム、そして〝ソウル〟ということばの流行は、白人たちが黒人に精神的な共感を表明することによって従来の支配体制への批判の姿勢をとった、という一面をもっているに違いないのである。

〈白人側、それも比較的若い世代の、黒人臭い音楽に対する欲求はアメリカの主流におけるある種の欠落が知覚ないし予感されていることを示すものと思われる。くり返される黒人ないし黒人に発する音楽表現の盗用が治療を助けるような何かが。若いアメリカの白人が、拒否し、反抗し、踊りに感情の吐け口をもとめる必要性をもつことは、種々の音楽の流行や熱に関連づけられて、しばしば語られてきた。ビートルズ（およびほかの英国グループ）が最近の好例である〉――チャールズ・カイル【都市の黒人ブルース】相倉久人訳（傍点中村）

リズム&ブルースの流行という現象は、白人の若者た

CamScannerでスキャン

ちが際だって真剣な態度でポピュラー音楽に接しているということの表われである。この結論はいろんな角度から分析して導き出せる。とにかく、かつての白人たちのように黒人を人間以下の存在であるかのごとき偏見のまなざしで見ていない、というだけでも、いまの若い白人はマシになっている。中には、白人はダメだと思いこみ、何とかして黒人のようになりたいと願望する、ヘンな白人さえ現われている。そのことの善悪は別としても、こういう態度が、既成秩序、既成の価値体系に対する抵抗の心情の表われであることは間違いない。だから、リズム&ブルースの流行と、ベトナム戦争反対運動の盛り上がりとが、同じ根をもっていることは否定できないだろう。

とにかく、ディラン以後のポピュラー音楽の動きをみていると、音楽家も聴衆もすごく真面目になってしまい、音楽をとおして社会にコミットしようという態度すらみせているようだ。真剣であるだけに、ある種の内ゲバも起こる。あるいは、音楽家の中には、きわめて振幅の大きい動きを見せて、われわれをハラハラさせる人もいる。ディランしかり。ビートルズしかり。彼らのやっていることがいつも不安定であるように見えるのは、模索が真剣だからだろう。最近、ロックやホワイト・ブルースの、ファンに注目されるようなバンドほど、しばしばメンバーが交替したり、分裂、解散といった事態に立ち至ったりしてニュースを賑わせているようだが、彼らはせっかく人気の出たグループをも惜しげもなく自らブチこわしながら前進をつづけて行くだけの、ファイトをもっているわけだ。

ブルース→プロテスト→フォーク・ロックと"変身"を重ねてきたディランが最近またまたウェスタン風に変わってきたというウワサがしきりである。イアンとシルヴィアも、ジョーン・バエズも、ジュディ・コリンズも、みなみなウェスタン路線をつっ走るんじゃないか、という観測もチラホラ…。

中でもアッといわせたのが、ザ・バーズのあざやかなモデル・チェンジだった。『ロデオの恋人』で、すっかりモダン・カントリー・バンドに変貌をとげたのだ。しかも、カントリー調の歌い方が少しの無理もなくピッタシ板についていることに、ビックリする。だが考えてみればそれはあたり前のこと。日本人が艶歌をうたうのと同じことで、白人たちがカントリー調の歌をうたうのは、子供のころから一番耳になじんだ、自分たちの情感にもっともピンと来るフシをうたっているのだから、のびのびと歌えるわけだ。そういう土着主義の方向を目ざしているという意味で、白人がカントリー&ウェスタンをやるのと、黒人がリズム&ブルースをやるのとは、同じ性格をもっている。

このように書いたからといって、誤解しないでほしい。ぼくは、黒人はR&B、白人はC&Wをうたうべきだ、

CamScannerでスキャン

よりも、ブルースこそは、危機の時代にもっとも重い存在意義をもつ音楽なのである。

〈戦争になるとブルースがはやる。ブルースは、戦争ないしは戦争の恐怖が迫ったときの民衆の意識あるいは無意識の心理を反映します。……しかし、ブルースは戦争はいやだなあーとまでは民衆に感じさせるけれど、それ以上に反戦平和のためのたたかいに立ちあがらせはしない〉――高橋碩一「流行歌の秘密を探る」東京労音機関誌『ひびき』66年8月号

ブルースは反戦闘争の武器にはならない…。果たしてそうだろうか？　歴史学者高橋碩一があえなかった方向に、局面は展開しつつある。強力なブルースの匂いと、幾分のカントリー・フレイヴァーをもったドアーズ、マザース、カントリー・ジョウたちは、土着主義にベースを置いた反体制ロックをおし進めている。ディラン以後のポピュラー音楽の新しい道はエスカレーションの一途をたどる。もはやビング・クロスビーの時代のポピュラー音楽の考え方で、現状を見ることなどできはしない。だからこそ、ぼくたちはポピュラー・ミュージックに明日を信じているのだ。

CamScannerでスキャン

いま、ドアーズの人気がすごい。レコードがジャンジャン売れている。ドアーズは、アメリカのロック・グループの中ではちょっと難しいことをやっている一派のほうに属しているので、本当いうととっつきにくいはずなのだが、どうしてこんなに人気が出てきたのか、ふしぎなほどだ。

なにしろ芸術的なロックだから、最初は、本格派を気取っているようなウルサ型のロック・ファンが〝なんたってドアーズが最高だよ〟なんてことを言いだした。ところが〝ドアーズってのはなかなかいいらしいぜ〟というウワサがパーッと広まって、あれよあれよという間にドアーズ・ブームとなってしまったのである。

ドアーズ——もちろん、出たり入ったりするあのドアーのことだ。マージャンで3晩徹夜してしかもコテンコテンに負けちゃったようなサエない顔色、面白くなさそうな顔つきをいつもしているジム・モリスンを中心にして、4人の男たちが集まった。平均年齢25歳。全員大学生。おととしの夏、「ハートに火をつけて」が大ヒットして初めて人々に名前を憶えてもらったばかりの、ようやく1年半の経歴にすぎない新しいグループだ。それが、もう5枚ものゴールド・ディスクを受賞し、1晩2万ドル（ざっと8百万円近く）の出演料を取るほどの人気グループにのしあがったのだから、驚いてしまう。

ドアーズのどこがそんなにいいのか。ファンの坂倉裕一くんはこういう。「ドアーズ・サウンズの特質は、彼らの訴えかけが今までにないほどのダイナミズムをもっていることにあると思います。ビートルズへの共感とは別種の、エキサイトの魔力です。この迫力はアジテーションに近いものです」（『エヴォリューション』第5号）

たしかにドアーズのジム・モリスンの歌い方は、すごく切実な訴えかけがある。ジム・モリスンが消耗したような顔をしているのは、なにかセッパつまったものが感じられて、逆にカッコいいのである。

ドアーズが「名もない兵士」という歌で「弾丸が鉄カブトに命中して、名もない兵士は死んだ」と歌ったとき、ファンは素直に共感を示した。実際このレコードはアメリカでも日本でもヒットしたのだから「ドアーズの迫力はアジテーションに近い」という坂倉くんの発言が生き

CamScannerでスキャン

てくる。

戦争反対の歌だの、プロテスト・ソングだのというものは、もうとっくの昔に流行が終わってしまったのかと思ったら、そうでもないらしい。最近はロックのビートに乗せて、強く叫ぶように歌う反戦ソングが出てきているようで、ドアーズの「名もない兵士」などその一例なのだが、ギター伴奏のフォーク調の反戦歌よりもずっと切実な響きをもっている。頭ではなくて身体で訴える戦争反対、と言ってもいいだろう。(69年) 1月3日号の『タイム』誌は、このような反戦ロックに注目し、「社会的、政治的な革命という急進的な左翼用語を使うのが、ロック・グループのあいだで流行となってきた」と指摘している。しかも、ローリング・ストーンズ、ジェファスン・エアプレイン、ラヴィン・スプーンフルといった超一流の人気グループが「革命のときは来た」と声をそろえて歌っているのだから、誰だってビックリする。デトロイト出身のMCファイヴという男性化粧品みたいな名の5人組は、とくにすごい。みずから〝音楽ゲリラ〟と名乗り、ストークリー・カーマイクルの黒豹党にならって〝白豹党〟というのを作って、アメリカの社会改革のために活動している。

こういった左派ロック・グループの大先輩が、ファッグスだ。ファッグスは、アングラ詩人エド・サンダーズが率いているグループで、赤裸々なセックスと大胆な政府攻撃の歌を歌いクリニッチ村でヤンヤの喝采をはくしてきた。そればかりでなく、エド自身国会や大統領官邸へのデモに参加して逮捕されたりしている。

『タイム』誌の記事もファッグスを反戦ロックの元祖と認めているが、同誌が、こうした傾向に対する例外として挙げているのがビートルズである。つまりビートルズだけは革命にソッポを向くような歌をうたっているというのである。

そういえば、最近アメリカでアンチ・ビートルズ論がかなり盛んにぶちまくられ始めているようだが、そうした論者のひとりジョン・ギャブリーは、ビートルズは政治性がないからつまらないとハッキリ書いている(『ロックの世界』)。彼の説によれば、ビートルズはうまく時流に乗って巧みに商売を繁盛させているに過ぎないのであり、ビートルズは中産階級に気に入られるようにイイ子ちゃんになってしまっている、それにくらべてローリング・ストーンズのほうが、自分たちの本当の気持ちをずっと生ま生ましく歌っている、というわけだ。

とにかく、アメリカでもイギリスでも、歌をうたっている連中は真剣だ。マネジャーやレコード会社のディレクターの言うとおりに何でもハイハイといってオトナしく従ってさえいればいいような、あやつり人形みたいなやり方ではとても追っつかないところまで、ロックという音楽は成長してきている。

CamScannerでスキャン

ながら、ロックの音楽家たちも、それぞれに、悩み、苦しむ。ところで、あやしげなインドの聖者マハリシ・マヘシ・ヨギの超越的瞑想の道にひかれて、ビートルズ以下多くのスターたちが弟子入りしたことがあったが、まもなくこの聖者はインチキ臭いということがわかったようで、人気は暴落した。最近ジワジワと信者を集めているのがインドネシアのバパック・スプという人が唱えているスプッドという精神修養である。ママス・アンド・パパスやアソシエイションをはじめ多くの人気者たちがメンバーになっているという。

ママ・パパのビッグ・ママ・キャスは有名なゴヘイかつきで、日常の行動すべて占星術で占ってもらってからでなくてはできない。朝、仕事に出かけるにも、そっちの方角は縁起が悪いから、というのでわざわざ反対側へ出て大回りをするといった調子。物質文明の最先端を行くアメリカの、もっとも現代的なロック・グループのメンバーが、江戸時代以前の日本みたいなことをやっているのだから面白い。——いや、面白いでは済まされない、という人もいるだろう。アメリカの大きな悩みを感じないではいられないからである。

まじめな歌手たちは、例えば人種問題を、自分自身の問題として真剣に考えている。だから自分が白人であることがウシロメタくなり、無理やりにでも黒人みたいな声で歌うことで黒人と一体化しようとする。白人のくせに黒人みたいにブルースを歌い、演奏する・ホワイト・ブルース・バンド・が、こんにちのロックのひとつの焦点となっているのだ。

ドアーズのジム・モリスンもブルースにしびれている白人のひとりだ。ブルース、モダン・ジャズ、人種問題、ベトナム、セックス…ことし26歳の彼にとって切実であるすべての問題を、彼はシャカリキになって歌う。その歌を聞くのも同世代、あるいはそれ以下の若者たちだ。客席は熱狂し、騒乱状態となり、ドアーズには罰金が課せられる。それ以上に悪いことに、仕事場から締め出される。『フラバルー』誌のインタヴューで、ジムはこう言っている。「実際のところ、ニューヘヴンに出て以来というもの、誰もわれわれをやとってくれないんです。すでにきまっていたスケジュールもキャンセルされてしまいました」——人気があるのに仕事はない。ことにテレビはドアーズを完全に締め出している。それほどドアーズは危険なのである。危険だから若者たちに受ける。そしてこれはドアーズだけでなく、いまロック全体が向いているひとつの方向と言えるのではないだろうか。

CamScannerでスキャン

アビー・ロードは、ロンドンにある通りの名前。そしてそこに、ビートルズが数多くのすばらしいレコードを作ったEMIのスタジオが建っている。

ジャケット写真をみていて、日白の、学習院の前あたりをおもい出した。そんな大きな通りではない。賑やかでもないその横断歩道を、ジョンを先頭にして、リンゴ、ポール、ジョージの順で一列にならんで、渡っている。紺のダブルの背広にノーネクタイ、しかもハダシというポールのかっこうが、一番ヘンテコだ。4人とも、さんざん歩き慣れた横断歩道をリラックスして渡っている。

そのリラックスした表情は、そのままこのレコードのものでもある。

例のまっ白い2枚組のアルバムの次に発売されるはずだった『ゲット・バック、ドント・レット・ミー・ダウン、アンド・ナイン・アザー・タイトルズ』は、写真のたくさん入った豪華解説書つきになるとかで、9月に発売されるはずがどんどん延びて12月になってしまった。

それに代わって突如とび出してきたのが『アビー・ロード』。ハッと思ったときにはもう目の前にあった、という気がするほどの早わざだった。

だからといって、もちろん手を抜いた作品であったり、質の低い演奏であったりするはずがない。ビートルズにそのようなことは許されないのである。ただ、すごくリラックスした、楽しいレコードだということは、ハッキリ言える。

まずジョンが登場して「カム・トゥゲザー」をうたう。ファズのきいたギター、エレキ・ピアノ、ブンブンとうなるエレキ・ベースの、高度にエレクトロニックなサウンドにのせて、ひとりの男が紹介される。ひざまでもある長髪、異様な風体のこの男、どうやらジョン自身に似ているようだ。そして男はいう——。「オレ、オマエ知ってる、オマエ、オレ知ってる。オレがオマエに言いたいひとつのこと、それは、オマエは自由でなきゃならないってこと。いっしょに来い、いますぐオレと」——まず与えられたひとつのメッセージ、それは「自由であれ」という命題だ。

2曲めの「サムシング」はジョージの曲。だんだんス

CamScannerでスキャン

トリングスが入ってきて甘い香りをかもし出すラヴ・ソングだが、でもそのサウンドは、やはり現代的なエレクトロニックなひびきをどこかに感じさせる。

「彼女をどうしても離したくない。ほかの女の子なんて興味ない」——普通の熱烈なラヴ・ソングのような文句だ。でもどこか違っている。「オレの愛が育って行くだろうかって？　そんなことはわからない」

A面でいちばん強烈な印象を与えるのは、何といってもポールがうたうリズム&ブルース風のナンバー、4曲めの「オー・ダーリン」だ。とくに後半でのシャウトはすごい。「どうかオレを信じてくれ。何もオマエを傷つけることなんか、してないんだ。オレをひとりっぽっちにしないでくれ！」

そこへ行くと、リンゴの「オクトパシス・ガーデン」はノンビリ・ムードいっぱい。オクトパスって、もちろんタコ入道のことだ。「オレ、海の底の、タコの国へ行きたいな。友だちも誘って、みんなで行きたいな」

黄色い潜水艦といい、どうして、海の底に天国を夢みるような発想が出てくるんだろう。ウエスタン風なギターのイントロのついた曲で、メロディは素朴そのもの。

ほかに、ポールのうたう、ニュー・ヴォードヴィル・サウンドの「マックスウェルの銀の槌」と、ジョンがうたい、サイケ調のインストルメンタルが展開される「アイ・ウォント・ユー」がA面に入っている。

B面の最初の曲「ヒア・カムス・ザ・サン」はジョージの作品。「サムシング」にしてもそうだが、ジョージはすこくきれいな曲を書く。ヴォーカルも、バックのサウンドも、とてもいい。12弦ギターを効果的に使った、フォーク・ロック調の曲だ。

B面には、短い曲がゴチャゴチャとつめ込まれている。3曲めぐらいからあとは、曲と曲との間に切れめがなく、音がつながっている。そうかと思うと、「オマエはオレに金をよこさない」のようにひとつの曲の中で三つも四つもメロディが次々に出てくる曲もある。

何度も聞きなおしてみて、ぼくは、B面は最初の「ヒア・カムズ・ザ・サン」と最後にちょっぴりくっついているポールのフォーク調の短い歌「ハー・マジェスティ（女王陛下）」を除き、「ピコーズ」から「ジ・エンド」までがひとつながりの組曲になってるんじゃないか、と解釈している。

だが、それはぼくがそう思うだけで、そんなことはどこにも明示してない。B面全体をひとつながりとみるか、「オマエはオレに金をよこさない」から「ゴールデン・スランバー」までをメドレーとみるか、それとも一曲ずつ独立したものと考えるか、それはこのアルバムを聞くひと、ひとりひとりの解釈にまかされている。そこにもビートルズの自律主義があるのかもしれない。

とにかく、ぼくの解釈を言おう。この組曲のテーマは「ピコーズ」の出だしの文句に語られている。つまり「世界は丸い（この世は回り持ち）。だから結局自分に返

CamScannerでスキャン

サウンドであることは、いうまでもない。

世の中は回り持ち。自分が人を愛しただけ人から愛が返されるのだ——。

人を愛すべし、というのは、おしつけられた道徳律ではない。愛は無償の行為である。だが、結果としては、自分が人を愛すれば、自分も人から愛されるだろう。こうありうることができるのは、人間を信じ、社会を信じているからである。

ジョンとヨーコの「ヒートル・ジョンにベッドはない」によると、ジョンはヨーコが入院していた病院で、自分の寝ていたベッドをはかの患者にゆずってしまい、床の上に毛布を敷いて寝た。何のお返しも期待しない。このような無償の愛を隣人に注ぐことができるのは、ジョンが本当の自由人だからだ。

『アビー・ロード』でも彼はまず冒頭で「自由でなきゃならない」といっている。

白い2枚組に入っていた「リヴォリューション」を、「革命なんて厄介なことはヤメにしよう、とうたっている」と非難した人がいた。だがそんな非難はまったく的はずれだ。ビートルズが言ってるのは、個人の内面的な自律性を大事にしよう、ということだ。オシッケや〝セーノ〟はゴメン、ということだ。例えばソ連のチェコ侵略を支持するような、頭のヘンな人間でない限り、ビートルズは反動だ、などといえるわけがない。

ポプ・ディランがプロテスト・ソングからフォーク・

CamScannerでスキャン

ロックに帰ったとき、それを転向だといって非難した声も、アメリカで高かった。だが、プロテストがひとつの形式にはめこまれ、偽善と堕してしまったことにカマトぶらなかったのは、真の芸術家ディランとしては当然のことだろう。芸術家のデリケートな心は人からあまりに褒めそやされると、それに反抗したくなるような、アマノジャク的な傾向をもっているらしい。ビートルズも同じだ。『サージェント・ペパー』が傑作として喧伝されると、それがわずらわしくなったり、ビートルズは進歩的だ、というふうにレッテルを貼られるとかえってそうじゃないふりをしてみたくなったりするんじゃないだろうか。

「ジョンとヨーコのバラード」で、なつかしのチャック・ベリー調そのままを再現してみせたり、「ゲット・バック」で単純なロック・ビートにのせて「オマエのもといた場所に帰んな!」と歌ったりするビートルズを、また昔のロックンロールに戻った、ときめつけるのも、あまりにも速断である。

「アビー・ロード」もリズム&ブルース調の曲など入っているので、ビートルズの復古路線、というように簡単に片づける人もいるかもしれない。だがぼくは、絶対そうは思わない。もちろん『リヴォルヴァー』や『サージェント・ペパー』の一部の曲ほどコッたことをやってはいないかもしれないが、サウンドは充分今日的だし、メッセージもちゃんと読み取ることができる。ビートルズはけっして後退などしてはいない。

最近のビートルズの曲を聞いていて、やはりしょっちゅう目先の変わったことをやっては人心をカク乱しているディランを連想するのだが、『アビー・ロード』と『ナッシュヴィル・スカイライン』の共通点を挙げるとしたら、一見ウシロ向き風で絶対にそうではないこと、そしてもうひとつ、徹底的にリラックスしていること、このふたつだろう。

これほどまでのリラックスした楽しさ（もう一度ハダシで歩くポールの写真を思い出していただこう）は、高度な精神的自由からしか、生まれてこないものなのである。

CamScannerでスキャン

やらしい感だ。

だが、ぼくには、もっともっといやらしく不愉快で、どうにもケアンできなく思えるのは、最近の『赤旗』にしばしば掲載される、男女問題を扱った記事である。たとえば今年最初の日曜版（1月4日付け）のフォト・ストーリー「花」だとか、もう少し前（11月30日付け）の日曜版の「若い世代」欄「みんなが育てた恋愛」だとかに典型的にみられる、「しあわせの歌」調、あるいは早乙女勝元調の〝組合メロドラマ〟だ。バサバサ頭で丸い目、服装など無関心の青年労働者。口ベタだが組合活動に熱心。こんな青年と、それにお似あいの女子労働者が、仲間の温いはげましの中で育てて行く恋愛。こういうお話を新聞の1ページを費して掲載する厚かましさが、ぼくにはおそろしい。

暮の総選挙のときに発表した日本共産党の方針をいくら読んでも「革命」のカの字も出てこなかった。暴力革命を起こす気は毛頭ありません、というのを売り物にする「共産党」なんて、ぼくにはタバコを売らないタバコ屋さんと同じように思えるのだが、それにやその共産党の方針はどうなってるかと見てみると、議席数をふやし、民主連立内閣を作り、徐々に社会主義制度に切りかえて行くということらしい。なるほど、フォト・ストーリー「花」の主人公である青年たちなどには理解しやすい未来像ではあろうが、マルクスやレーニンがそんな改良資本主義みたいなことを教えていたかどうか、浅学にしてぼくは知らない。だが、そういう漸進的改良を主張する人たちが、セックスの解放なんてトンデモナイと血相を変えるだろうことは想像つく。

日本共産党は一応ソ連を批判しているが、このような改良主義でかりに日本に社会主義が実現したとして、それが今のソ連のような官僚国家にならないだろうとは到底考えられないからこそ、ぼくは「自由分子」になることの重要さを思わざるを得ないのだ。

日本のロックを取り巻く現実

70年9月『ポップス』

富士オデッセイは案のじょうポシャってしまい、深大寺や富士急ハイランドなどでのロックを中心としたイヴ

CamScannerでスキャン

エントもまったく盛りあがりを欠いていたようで、この夏の〝ロックの季節〟はサンザンな低調ぶりに終わったということになりそうだ。

富士急ハイランドのロック祭の模様を〝しょせん商業ベースき……〟さえない「和製ロック祭」という見出しで報じた7月26日付け朝日新聞は、「自然発生的だったアメリカとくらべて、こちらは業者ベースの輸入文化。前景気ほどには、パッとしなかった」と片づけているが、はたして「商業ベースでやったロック祭はニセモノ」というキメツケ方だけで済ませてしまって、それでいいのか。

富士オデッセイを手伝っていた木村英輝氏は、「富士オデッセイが商業的意図にもとづくものであることは承知しているが、主催者の意図が何であったとしても、参加者たちがそれを乗り越えて、自分たちの祭としての実質をかちとることができれば、それでいいじゃないか」というような考え方をしていた。この考え方そのものには、ぼくも原則的に賛成する。ただ、主催者の意図を乗り越えるだけのエネルギーが参加者たちにあるかどうかという見通しにおいて、初めからぼくは悲観的だった。だから、富士オデッセイは結局主催者のペースにふりまわされてしまうことになるだろうと観測していた。

富士オデッセイは主催者自身の主体的な問題から事前につぶれてしまったわけだが、深大寺や富士急ハイランドの状態をみると、日本の若者たちはロックの祭をみずからの手でかちとるようなエネルギーをまったく持ちあわせてはいないようだ。

日本に、ロック的情況は、まだまだ存在していない。ぼくは、そのことを確認しつつ、もう一度これまで自分たちのやってきたことをふり返り、これからの方針を立てなおす必要に迫られている。

そこで、昨年（69年）から、ぼくたちのやってきたこと、ぼくたちのまわりで起こったことを、もう一度なぞってみて、みなさんにも一緒に考えていただく材料としたい。

今からちょうど1年前の夏のこと。CBSソニー・レコードのプロモーションのために、アル・クーパーとスピリットが日本に来るという話が、突然もちあがった。いろんな事情から結局それは実現しなかったけれども、アル・クーパーとスピリットの来日をきっかけに一大ロック・キャンペーンを展開し、一挙にロック人口を拡大しようと張り切ったぼくたちは、彼らの来日中止が決定したとき、アル・クーパー、スピリットの助けがなくても、われわれが一旦決意したロック・キャンペーンの構想を貫徹すべきだ、と考えた。もちろん、本場アメリカからアル・クーパーというような大物を迎えて展開するのと同じ規模のキャンペーンを、アル・クーパー抜きでやりとげるのは無理にきまっている。だが、規模を縮小してでも、日本のグループによるロックのコンサートを

CamScannerでスキャン

聞き、日本にロックを定着させて行くための活動の第一歩とすることはできるはずだし、やらなくちゃならないと、考えたわけだ。

アル・クーパーとスピリットの公演のためにとってあった予定会場のひとつ――69年9月28日夜の東京厚生年金会館を、われわれは、日本のグループによる最初の本格的ロック・イヴェントの会場にあてることにした。アル・クーパーとスピリットの日本公演をプロモートするはずだったキョードーと手を結んで、われわれは、第1回日本ロック・フェスティヴァルを開催したのであった。

出演は、ゴールデン・カップス、フラワーズなど6グループ、それに、成毛滋、増尾好秋などによる臨時編成のセッション・グループ。入場料は600円、800円、1000円の三段階。入場券は一週間前に全部売り切れてしまい、定員2400名の厚生年金大ホールは文字どおりの満員。開演前にプログラムが売り切れてしまうという、キョードーとしても前例のない事態を経験した。

出演者たちも張り切って演奏した。みんな持ち時間をオーバーし、「アイム・ソー・グラッド」のフィナーレで幕がおりたのが10時半。4時間以上にわたる熱演の連続だった。

演奏の内容は、むこうのレコードのコピーがほとんどだったけれども、それなりに聴衆をひきつける力をもっていたことにたいして、われわれはまずまずの成功と評価した。当然、第2回、第3回のフェスティヴァルもやろうということになった。

第2回は70年1月6日、7日の二日にわたり、いずれも午後3時～9時と、演奏時間にして前回の3倍の規模に拡大。場所は同じく厚生年金会館。フラワーズ、ハプニングス・フォー、ゴールデン・カップス、モップスといったロック・グループのほか、石川晶、猪俣猛、宮間利之とニューハードといったジャズないしジャズ・ロックのグループも参加。スーパー・セッションふた組。動員数は両日合計して4500名。

この第2回が一応の成功をおさめ、ロック・フェスティヴァルはかなりの注目を集め始めた。「ガッツ・イン・ゼロ」など類似の試みがボツボツ現われてきた。われわれはロックを盛んにすることに幾分かの役割を果たすことができたと自負した。第3回フェスティヴァルは、5月5日（サンケイ）、6日（横浜野外）、8日（大阪厚生）、9日（東京日比谷野外）、10日（同）というスケジュール。カップス、モップス、フラワーズほか毎度おなじみのグループ、そして野外の日をのぞく5日と8日は、映画『モントレー・ポップ』を上映、という企画だった。ところが、切符の売れ行きは出足が悪く、われわれ連営委員は銀座の街頭でサンドウィッチマンの真似までやって宣伝に大わらわ。ようやく幕をあけたという感じの第3回ロック・フェスティヴァルになった。野外にはほど遠かった日の雨にたたられたこともあり5日の

CamScannerでスキャン

済んだ。

こうして、3回にわたるロック・フェスティヴァルのあとをふり返ってみて、ぼくは、われわれの取りくみ方の中に、次の三つの大きな問題点があったことを、自己批判的に指摘しなければならない。

(1) ロック運動をどのようなものとして志向するかのヴィジョンの不明確さ。

(2) ロック・ミュージシャンたちの自主的な意欲の弱さ。

(3) 何かというとすぐ〝本場〟のグループを招くことによって情勢を一気に転換させようとする安易さ。

——もちろん、これら三つの点にわれわれの誤りがあったことを認め、それをすぐ改めることによって、運動を正しい方向に修正することができるほど、ことは簡単ではない。われわれがこうした誤った方向をもっていたのも、いわばそれなりの必然性があったので、反省さえすれば改められるものではないのである。

われわれのロック運動には、たしかにイデオロギーが欠けていた。だが、そんなことは、いわば承知の上で、われわれはやってきたのである。「ロックを盛んにする」などというアイマイな言い方には、運動としての体質とコマーシャリズムの体質とが未分化に入りまじっているけれども、最初からそのような問題に神経質なまでの純粋さを保とうとするよりも、「とにかくロックを盛んにしよう」というゆるやかなスローガンのもとに幅広い力を結集することのほうが、現実的な有効性をもっていると判断していた。今でもそれは正しかったと思っている。

しかし、われわれの周囲で、そのような不明確さはどんどん拡大再生産されていった。ロック・フェスティヴァルの〝成功〟をみて、あちこちで、それを真似た催しが行なわれるようになった。おそらく純粋にロックを愛する気持ちから発しているものと思うが、あまりにも物事を知らなさすぎる若者たちが、デタラメなやり方でロックのコンサートをやり始めた。出演交渉もしないでポスターに有名バンドの名前をならべる。そして開催日の直前になって〝もう発表しちゃったから、出演してくれなくては困る〟などと泣きつく。出演してみると、客席はガラガラ。赤字だったから、と出演料を払わない。そして〝バンドの連中はわれわれの努力を理解してくれない〟とか、〝ギャラのいいジャズ喫茶にばかり出たがって商業的に毒されている〟などと非難する。ロックの連帯感とやらを独善的にふりまわす、こういった非常識な連中が、無責任極まる〝ロック・フェスティヴァル〟をやるのである。「ロックを盛んにしよう」というアイマイなスローガンは、こうしたデタラメなコンサートを是認することになりかねない。

ぼくは、かつてのフォークソング・ブームのころを思い出す。

66年の9月のこと、『平凡パンチ』に、奈良林祥医博

が「日本のフォークソング大会は有料学芸会だ!?」というセンセイショナルな見出しで、日本のフォーク・ブームに、批判の一石を投じたことがあった。フォークソングに関心のある方は、おぼえているだろう。そのころの日本のフォーク界といえば、ジュニア・ジャンボリー、スチューデント・フェスティヴァルの二大組織を中心に、学生たちの手によるフォークの集会——いわゆるフーテナニーが、ほとんど毎日のようにあちこちで開かれ、どれもこれも同じような出演者ばかり、同じような曲目ばかりで、人気の上にアグラをかいて惰性で歌っているにすぎないような風化したフォークソングが、まんえんしていた。彼らは、口にはフォークソングの意義をとなえ、コマーシャリズムを排撃し、自分たちで歌を作ることのすばらしさを自賛してはいたが、実態はフォークソング精神の退廃でしかなかった。それらのフーテナニーの中には、○○大学のテニス部だのヨット部だのが、資金稼ぎのためにやっているなんてのも少なくなかった。運動部の資金稼ぎといえば昔はダンス・パーティだったが、それよりフォークの方がもうかると目をつけられたのである。だからダンス・パーティの切符を売るのと同様に、部員たちが、フーテナニーの券を割り当てられて友人たちに売りつけていたわけだ。自称「フォークソングの熱心な支持者たち」によるこのような動きが、たちまちにしてフォークソングを風化させ、退廃させたのである（もちろんそれ以外の原因もあったろうが）。

あれから4年。いまやロックの世界に同じ現象が起きようとしている、と、ぼくは考える。熱心なロック支持者が、ただその熱心さだけで、ちゃんとした手続きもふまないでデタラメなロック・コンサートをやることが、はたしてロックを盛んにすることになるのかどうか。ぼくは、逆の結果しか生まないと思うのだ。「盛んにしよう」は大いに結構。だがそれだけにとどまって、そこから先のヴィジョンが欠落していてはダメだという教訓をぼくはフォーク・ブームから学んだ。

すべての既成の常識を破り肉体の叫びを噴出させるロックに〝ちゃんとした手続き〟なんてナンセンスだ、と言う人もあろう。そんな、常識によって管理されたロックのコンサートをぶちこわすエネルギーにみちたハプニングをこそわれわれは志向するのだ、と言えば、カッコよく聞こえるだろう。根本精神においてそれは間違っていないと、ぼくも思う。けれども、世の中、そんなに甘いもんじゃない。なかなか理屈どおりに行きはしない。

ぼくは、日本はアメリカ以上に厳しく管理された社会だと思っている。ハダカだの、セックスの解放だの、マリファナを吸う自由だのという理念を、現実を無視し、直線的に実行に移したばあい、どんな結果を生むか知れたことである。警察の弾圧を招き、PTAや教育委員会にロック禁止の口実を与えるだけだ。ぼくなら、そんなヘマなやり方はしない。われわれの置かれている情況の

CamScannerでスキャン

厳しさを充分に認識したうえで、もっと息の長い戦略を練る。

まず、日本には、完全に信頼するに足るだけの演奏力をもったロック・バンドがほとんどない。ロックを支持するティーンの層も薄い。当面は、ロック・バンドを質量ともに高め、〝ちゃんとした〟ロック・コンサートを波状的に開催し、潜在的なロック・エイジの開拓をねばり強くつづける。つまり、いいタネを作り出し、畑を深く耕し充分に施肥してからゆっくりタネをまいても、けっして遅くはない。ほんとうに、ロックが新しい文化を切り開くだけの力をもっていると信じるなら、あせる必要がどこにあるだろう。

先日、ある座談会のあとの雑談で、相倉久人が、こう言っていた。彼がジャズ喫茶の司会という仕事を（ほとんどノー・ギャラで）やり始めたころ、日本のジャズの状況はお寒いものだった。それから8年して、われわれは山下洋輔トリオをもつことができた。相倉はもちろん、自分が山下トリオを作り出したなどといっているのではない。ただ、日本のジャズが山下トリオをもつまで前進した全過程に、彼はコミットすることができた、と語っているだけだ。

われわれは、絶えず自分の力と周囲の状況とを注意深く計量しながら、ゆっくりと前進しなくてはならない。もし、文化を変える力がロックにあるならば、厳格に管理された日本の状況の中でも、われわれはロックを核とした若者の意識革命、文化革命を、徐々におし進めて行くことができるはずだ。だが、そのテンポは、当然、極めてスローであるだろう。

それは〝反逆の音楽ロック〟というような景気のいいスローガンにくらべて、あまりにも地味だし、一見ウシロ向きふうだろう。わが『ニューミュージック・マガジン』もつねにフラフラしながらも、とにかく継続することにひとつの意義があると考えている。そんなところから、70年代の長い展望、地についた運動のヴィジョンを、ぼくなりにつかみ取って行きたい。

空前の衝撃を与えたツェッペリンの来日　〔公演リポート〕

71年11月『ニューミュージック・マガジン』

CamScannerでスキャン

レッド・ツェッペリンの日本公演が終わってホッとした気持ちだ。ぼくは一種の虚脱状態に陥っている。音楽雑誌の編集者として、これまでBST、シカゴ、ピンク・フロイドなどの来日も比較的冷静にうけとめていたはずだったが、今回のツェッペリンは、ついに大きな熱気の渦のようなものに巻き込まれてしまっていた。

ジミー・ペイジ、ジョン・ボーナム、ピーター・グラント（マネジャー）、リチャード・コール（ロード・マネジャー）、フィル・カースン（キニー・エンタープライズから派遣）の5人が（71年）9月19日に到着、あとのロバート・プラント、ジョン・ポール・ジョーンズとクルーたちは21日に到着した。ジミーたちが19日に着いたのは抜きうちで、招聘元であるキョードーの社長も連絡をうけていなかったという。普通こんな大物ともなれば、早くから何時何分の何々航空第何便で到着、というような通知が入り、関係者一同そろって出迎えるわけだが、ツェッペリンたちは、来たいときに勝手に来る、というスタイル。

この辺からして、型破りというか、天衣無縫というか、日先だけでない本当の自由な生き方を身につけている彼らの面目ヤクジョたるものがある。

そして、ジミーたちは、着いた翌日、20日の午前中に、フラリとワーナー・パイオニア・レコードに現われたので、社員一同大ビックリ。その後ずっと彼らにつきそっていたワーナー・パイオニアの係員たちは、すっかり振り回され、彼らが帰って行くころにはフラフラになっていたようだ。

コンサート初日の23日までのあいだ、昼間は買物、夜はピブロスに行ったり、そこらへんを飲み歩いたりの気ままな行動。全員アルコールは大好きで、またメッポウ強い。とくに熱カンの日本酒がとても気に入ってしまった。中でもペイジとボーナムは底なしの飲みっぷりで、あまり酒癖はいい方ではなかったようだ。

22日午後1時から、ヒルトン・ホテル銀の間で記者会見。最近の記者会見はたいていそうなのだが、ロクな質問が出ない。最初に出たのが「その長い髪は切らないのか?」という質問。「これで、ちゃんと切ってあるんだけど」という返答。以下「麻薬についてどう思うか」とか、本質をはずれた質問が多く、われわれもイライラしたくらいで、ツェッペリンの連中が「もう少しマシな質問はないのか」と言いたくなったのも当然だろう。ただこういうことは思ったとしても普通は発言しないもので、それを平気で口に出すのがツェッペリンらしいところだ。これは、新聞記者たちの心証を害したようで、記者会見では席上でスープをすすりながら記者団に応答するという、紳士の国からの客らしからぬ素振りを見せた四人の男たちだが…（報知新聞9月24日）とチクリと書かれてしまった。スープを取って食べたのは本当だが、紅茶やコーヒーならいいけどスープは失礼にあたるとは、ぼくは思わない。ただ、常識的にいえば、アーティストは新

CamScannerでスキャン

ことだ。

ヒルトン・ホテル銀の間での記者会見は正味30分あまり。2時前に終わってしまい、そのあと3時からに予定していた『ニューミュージック・マガジン』主催の、ツェッペリンを囲んでの懇親会は、2時からに繰り上がってしまった。それでも入場の同ホテル奈良の間（シカゴのときも同じ部屋で懇親会をもったのだった）はいっぱいの人。ツェッペリンたちもこんどはリラックスし、日本酒などチビチビやりながら、なごやかなムードの中で1時間近くにわたって談笑した。

23日午後6時半から、日本武道館で初日。早くから行列を作ったファンたちが、入場に手間どったこともあって、開演は7時ごろになってしまったが、前座なし、休憩なしで2時間半あまりにわたって力いっぱいの演奏をつづけたレッド・ツェッペリンには、ほんとうに圧倒されてしまった。演奏時間は最終日（29日大阪）が最長で3時間20分。

なお、東京の2回、大阪の2回は、いずれもエイト・チャンネルで録音し、テープはペイジが持って帰った。プレイバックしてみて彼の気に入れば、むこうで編集したうえでレコード化されるわけだが、これまでもどこかで録音したのが発売されなかった例もあるそうで、「ツェッペリン・イン・ジャパン」が陽の目をみるかどうかは、ジミー・ペイジの判断できまるわけである。

CamScannerでスキャン

演奏を聞いて驚くのは、レコードから想像していたツェッペリンのイメージがほぼ完全にブチ壊されたということ。レコードに感じたのは、カッチリと音を作りあげる手堅い芸術家タイプのツェッペリンだった。ところがステージの彼らは、まず聴衆を楽しませ、自分たちも思い切り楽しむという態度で、けっして計算され尽した冷静な演奏ではなかった。ジミー・ペイジのギターの弾き方も実にカッコよく、プラントとふたりでステージ狭しと動きまわった。客席があまりエキサイトしていないと見て取れば、なんとしてでも湧かせてやろう、とファイトをかき立て、激しく迫ってくるという演奏態度で、さすが世界のトップ・グループだと思わせるだけの、したたかな手ごたえが実感できた。

アクースティック・サウンドをとり入れても、全体のハードなフィーリングの流れは中断されなかった。そのこともレコードでよりも生の演奏でハッキリわかった。

ツェッペリンたちの印象をひと口で言えば〝これぞ現代のロック・スター〟ということになる。ロック・スターという言葉はいろんなニュアンスをこめて言ったのだが、彼らは、いい意味でも悪い意味でもスター意識というか、誇りをもっている。自分たちの思いどおり行動し、マネジャーのいうことも聞かない。欲しいものは何でも買っちゃう、なんてのもその一例で、東京にいる間に4人で600万円もの買物をしたが、これはおそらくビートルズにつぐ金額だろう。買物はカメラ、テレコ、ビデオ・レコーダーといった機械類が主。わがまま、お天気屋、などというのは、スター意識の悪い面かもしれないが、ペイジやプラントは、そこに立っているだけで何となくスターのフンイキをただよわせてしまうだけの一種の気品をもっていたことも事実。といって近寄り難い感じはなく、みんな気さくだった。とくにプラントは人柄がよく、みんなに好かれていた。人間が単純でちょっと酒乱の気があったボーナムが一番手を焼かせた。

でも、やっぱりクラシック音楽のスターとも映画のスターとも違う、文字どおりの〝ロック・スター〟を感じさせたのは、音楽のことになればすべてを忘れて熱中する態度だ。

東京公演と広島公演の間の25、26の2日の休みを、彼らは京都で過ごした。25日午後、人のほとんどいない南禅寺の境内で大喜びで写真を撮って遊んだ彼らは、夕食のあと街の中にくり出し、最初に入ったスナックにあったエレクトーンをジョン・ポール・ジョーンズが気軽に弾き始め、「グリーン・オニオン」などをやった。それからサタデイというクラブに行き、そこに出ているロック・グループの楽器を借りて、ペイジ、ジョーンズ、ボーナムがまた演奏を開始。ヤマハのギターにエーストーンのアンプでペイジが40分もギターを弾きまくってジャム・セッション。乗りに乗ったすばらしい演奏だった——と、同行したワーナー・パイオニアの係員の話。

CamScannerでスキャン

東京第2夜の演奏の直後、プラントとボーナムが、おたがいに〝演奏態度が悪い〟というので猛烈な殴り合いのケンカを始め、目の下にアザが出来たり、口から血が流れたりするほど激しくやりあったというほど荒っぽい彼ら。その辺に、ナマナマしいロックそのものの、生きている姿を強烈に感じる。

ぼくがとうとう広島、大阪と彼らにくっついて歩き、あと2、3日、虚脱状態になってしまったのも、そんな彼らの毒気にあてられたというふうにしか考えられない。29日夜、すべての公演日程を終え、30日以降、彼らは来たときと同様、思い思いに帰国の途についた。

マリの音楽を紹介する画期的シリーズ〔レコード紹介〕

72年11月『レコード芸術』

民俗音楽でおなじみのベーレンライター＝ムジカフォンが、突然狂ったようにマリのレコードを出し始めた。

マリは、西アフリカの内陸部にある国である。この国の音楽だけで、30L2501～と2551～のふたつのシリーズを立て、一挙に9枚のアルバムが発売されたのである。枚数だけでなく内容的にも、なみなみならぬ意欲がみられる。このところアフリカ音楽のレコードは小洪水といえるほど次から次へと出ているが、そうしたアフリカもののレコード発売史にひとつの時期を画するのがこのシリーズだろう。

これまでのアフリカ音楽のレコードには大ざっぱにいってふたつのジャンルがあったと思う。第一は学術的なレコードで、なるべくトラディショナルかつオーセンティックなアフリカ音楽を、フィールド・コレクティングによって録音してきたもの。これまでのフォークウェイズやベーレンライター＝ムジカフォン、オコラなどのアフリカものがその典型である。第二は、聞いて楽しむためのレコードで、ヨーロッパやアメリカでプロの音楽家となっている人たち、芸術家として洗練されたミリアム・マケーバや商業的成功を収めたオラトゥンジなどの吹き込んだもの。

学術的なレコードは、分析研究には貴重な資料だが、あくまでもアフリカ音楽を学術研究の対象とみているから、個々の音楽家のパースナリティなどというものは否

CamScannerでスキャン

マーク・ボランの醒めた遊び感覚（公演評）

72年12月2日『朝日新聞』

〝むかしビートルズ、いまTレックス〟なんて言ってる人もいるくらい人気絶頂のイギリスの4人組ロック・グループ、Tレックスが来日し、去る（72年11月）28日、日本武道館でコンサートを開いた。

リーダーのマーク・ボランは、まっ赤なシャツに金色のズボンというすごいかっこうで、ステージに現われた。彼が、どぎついお化粧とギンギラギンの服装で話題をまき、グラマラスという言葉から来た〝グラム・ロック〟なる新語をたてまつられていることは、少なくとも会場に来た人たちにはおなじみのはずなのだが、それでもそのバカッ派手な衣装にドギモをぬかれたのか、武道館を埋めた若いロック・ファンたちも戸惑い気味で、最初のうちマイクの調子が悪かったせいもあって、雰囲気はなかなか盛上がらなかった。

Tレックスの音楽は、サウンドそのものはごくシンプルだ。ボランが歌とギターを一手に引き受け、あとは、あまり音の聞こえない打楽器と、しっかりしたビートを刻んではいるが伴奏の役割に徹するベースとドラムだから、ボランこそTレックスそのものと言える。彼はけっしてテクニシャンではなく、ひたすらにギターをガンガン弾きまくり、声をふりしぼって歌い、肉体からジカに発する音楽としてのロックの本質をむき出しにしてみせてくれるのだが、そうしたばあい、ふつうロックは汗臭い労働者の音楽としての荒々しい姿を現わすものなのに、逆に〝キッチ〟な装いで飾りたてて、かえって現代の都会人にはなまなましく響く音楽に仕上げてしまったのが、面白いところだ。だからTレックスのロックには、ストレートな感情表出の代わりに一種のクールな遊びの感覚があり、熱狂の裏には醒めたシニシズムが張りついている。

そのように屈折したTレックスの音楽に接して、武道館の若い聴衆が面くらったのはむしろ当然かもしれないが、途中から機械の調子がよくなってギターの音もピーンと澄んで鳴り響き、ボランの音楽のすぐれた肉体性がみんなをだんだんとらえて行った。一時間半あまりの演奏の終わるころには、会場はすっかりTレックスの魔法のとりことなって、演奏が終わっても人々は退場しようとしなかった。

CamScannerでスキャン

とある）まで入っていて、それらがすべてみごとな技巧で吹きこなされている。曲も、ホラのような陽気な舞曲から、ラメント的なドイナまでさまざまに変化に富む。

アリオンは、このあと『オリエントの笛』というベルシャのネーイのレコードも出したが、そのつぎはいよいよ日本の尺八や篠笛に番が回ってくるかもしれない。

ロックにとっての機械と肉体 〔公演評〕

73年3月19日『朝日新聞』

イギリスから、ふたつの若手ロック・グループが相前後してやってきた。イエスとユーライア・ヒープである。まず、（73年）3月8、9、10日の3回、東京の厚生年金会館ほかで公演したイエスのメカニックなサウンド構築は、強烈な衝撃をうえた。彼らの演奏を聞きながらぼくが考えさせられたのは、機械文明の行きづまりが指摘されている現時点でのロックのあり方の問題だった。

ロックの本質は、人間の肉体の発するなまなましい叫びにあるはずなのだが、それと同時に最新の工業技術の産物である電気楽器に依存する一面をもっており、人間と機械の相克が鮮烈に火花を散らしているところに、おもしろさがある。

イエスの音楽は、人間と機械の矛盾を止揚したところに成立する現代ロックの典型といえるもので、電気オルガン、電気ピアノ、2台のモーグ、メロトロンなど、少人数のグループがステージ上で使いこなせる限界を越えていると思われるほどのエレクトロニクス装置を備えながらも、細心の注意を払って機械を操縦する技師のようではけっしてなく、まるで精巧なレーシングカーを乗りこなすドライバーのように、機械を見事に肉体化してしまっていた。

イエスに関する限り、人間は完全に機械を支配しているのだ。その支配力のうえに、彼らは、高度な作曲技法と若々しい生命感とを均衡させ、「クロース・トゥ・ジ・エッジ」のような難曲をも楽々とこなした。こういう、エレクトロニクスを駆使するロックは、なぜかアメリカには見られないもので、イエスはイギリスのロックの最先端を行っているグループであるに違いない。

イエスもユーライア・ヒープも、ヴォーカル、オルガン、ギター、ベース、ドラムスという、同じ5人編成だ

CamScannerでスキャン

方は、ローリング・ストーンズ以来のイギリスの主流をしっかりとうけついでいるといえそうだ。

このあと5月にハンブル・パイの来日が決定しており、これでイギリスのロック界の現況をかなり正確につかめるのではないかと思う。

ロックの中に黒人の魂を再生　〔公演評〕

73年5月19日『朝日新聞』

日本でコンサートをした数多いジャズ・ミュージシャンの中で、本当に力いっぱいの演奏をしたのはジョン・コルトレーンだけだ、という説がある。ロックにしても同じようなもので、うまい演出で客をのせることはみんなやるけれども、聞いて体がカッカしてくるほどの力のこもった熱演というと、最近ではディープ・パープルとイエスくらいだったのではないか。

ところが、(73年) 5月12日に大阪の厚生年金大ホールで日本公演の幕をあけたイギリスのグループ、ハンブル・パイの熱演ぶりといったらディープ・パープルやイエス以上で、本当のロックを聞いた、という充実感で胸がいっぱいになった。

ギター2人にベースにドラムスという、4人編成だが、リーダーのスティーヴ・マリオットがヴォーカルとリード・ギターを一手に引き受けて大奮闘。1曲めの「アップ・アワ・スリーヴ」からもう、スティーヴもあとの3人も、すごく力のこもった演奏で、声をふりしぼるようなヴォーカルも、その合間に割込んでくるギターのフィルインも、バックのリズムも、こわいほど気迫がこもっている。そしてそのまま最後まで、緊張感は少しもゆるむことなく、1時間半あまり持続された。気分に変化をつけたり、途中からだんだん盛りあげたり、といった計算だの演出だのは、ハンブル・パイには無用のもので、彼らは全力投球することしか知らないみたいだ。

CamScannerでスキャン

ハンブル・バイの音楽にはゴスペルやブルースなど黒人的な要素が大きな比重を占めているが、4曲めの「ホンキー・トンク・ウィメン」以降、3人の黒人女性コーラスが加わって、一段とソウルっぽくなる。だが、白人グループのハンブル・バイは、単なるサウンドの外面だけでなく、音楽する根本の姿勢まで、黒人の思想を取り入れていることが、聞いているうちにだんだんわかってきた。

マリオットは、一曲始めるたびにいろんなことをしゃべるのだが、それがふつうの話し方ではなく、黒人教会での牧師さんのお説教そっくりな抑揚をつける。そして、ホワイトもブラックもイエローもソウルさえあれば心を通じ合えるんだ、と強調する。彼は自分の演奏に魂がこもっていれば、聴衆とのあいだにある確かなものを共有できると信じ、そのためにひたむきな努力を傾注したのだ。それは、黒人音楽の根底にある思想をロックの中に再生させようとする試みであり、その試みがみごとに成功したことを、このコンサートは証明していた。

エスニックな音楽へのアプローチ

73年5月21日『週刊FM』

日本人は、ヨーロッパ人やアメリカ人よりもずっと早くから、南米の民俗音楽に親しんできた。その端的な例は、アルゼンチンからペルーあたりにかけての、インディオ系の音楽だろう。

アルゼンチンに、アタウァルパ・ユパンキというシンガー＝ギタリスト＝ソングライターがいる。民俗音楽家、と呼ぶにはあまりにも芸術的に高度であり、オーセンティックではあっても泥臭くはないから、民俗音楽に基盤をおいた芸術音楽、と考えるほうがいいだろうが、とにかくこのユパンキという人に一部の日本人が注目し出したのは、今から20年以上も前のことだ。

とにかく、ユパンキは、彼自身の国アルゼンチンに次いで日本で名を知られた。彼のLPはレコード会社からたくさん発売され、彼自身何度か日本に来ている。

66、67年ごろだったか、アメリカの民謡復興運動のリーダー、ピート・シーガーが、2度めに日本に来たとき体をこわして入院してしまった。病院で退屈しているだろうと思って、カセット・テープに日本の民謡だの、い

CamScannerでスキャン

ろんな音楽を入れて、テレコといっしょに持ってあげた。そのカセットの一本がユパンキで、ぼくがヒートに、アルゼンチンのフォーク・アーティスト、ユパンキをこそんになりと訊いたら、彼は、ちょうどその前の年に偶然の機会でユパンキのことを知りとても興味をもっている、来年あたりノキンコかどこかでいっしょにステージに立ちたいと考えているところだ、と答えた。それで、ぼくたち日本人がいかに早くからユパンキを知っていたか、ということを、得意になって話してやったものだ。そのときも、そしていまも、アメリカではユパンキのレコードは1枚も出ていない。

サイモンとガーファンクルが「コンドルは飛んで行く」を知ったのは、ロス・インカスのレコードによってだった。それがすごく気に入って、サイモンは英語の歌詞をつけ、インカスのレコードをそのままカラオケ代わりに使って、それに自分たちの英語の歌をかぶせ、あの「コンドルは飛んで行く」のレコードを作った。この曲なども、ぼくたち日本の南米音楽ファンは、15年も20年も前からよく知っていたのである。

アメリカ人よりも日本人のほうが南米の音楽ならずっとよく知っている。それは、日本人とアメリカ人の、外国文化への関心の持ち方の違いということもあるだろう。そして、アメリカやヨーロッパには、もともと、学者の研究テーマとしその民俗音楽はあっても、一般音楽ファンの中には民俗音楽的な楽しみ方というものが欠如しているのではないか、という気がする。

だが、正直いうと、日本人がアメリカ人やヨーロッパ人に対して威張れるのは、せいぜい南米の音楽についてくらいで、もっと自分たちに近いはずのアジア・アフリカの音楽を、日本人はあまりにも知らな過ぎる。

だとすると、日本人もアメリカ人も、自分の国から遠いところにある音楽に興味をもつくせに、近くの国の音楽には目をむけないという、同じ欠陥をもっているのかもしれない。

ぼく自身の、民俗音楽への関心の持ち方をふりかえってみても、大学生のころに初めてそういった種類の音楽に惹かれたのが、先ほどのユパンキなど南米の音楽と、スペインのフラメンコと、それからゴスペル・ソングやブルースなど北米の黒人音楽で、黒人との関連でアフリカの音楽には大いに興味をもったけれど、中近東の音楽というのは、どうもダメだった。

そのころ、アメリカ・エンジェルのクラシックの番号で出たレコードで、民俗音楽の不朽の名盤と言えるものが2枚あった。1枚が『砂漠の道の音楽』で、これはインド生まれの詩人、というよりも民俗音楽のフィールド・ワーカーとして有名な、デベン・バッタチャリヤが録音収集したもの。シリア、イラン、イラク、アフガニスターン、パキスターン、インドの多彩な音楽が収められていて、解説書の写真などもすばらしく、録音もかなりよかった。このレコードの最後に入っていた、ボンベ

CamScannerでスキャン

イの寺院の父と娘の乞食が歌うバジャン（インドの宗教的な歌曲）の数奇な調子は、いつまでも耳にこびりついていて、いまに至るまで、ときどきふとその声音が耳の奥によみがえり、レコードをひっぱり出して聞き返さずにいられなくなる。

ちょっと脱線するけれども、インドの音楽というと、とかく器楽演奏のラーガだけがもてはやされていて、歌曲の魅力の語られることが少な過ぎるような気がする。ラーガにしても、ヴォーカルで聞くのもとてもいいものだし、ことにぼくはバジャンが好きで、ボンベイの乞食親子のようなのも、それから、スブラクシュミのようなすばらしい歌い手が芸術的に歌ったの（インド・オデオン盤）も、限りなく愛している。ぼくの目にふれるインド音楽についての日本での記述に、バジャンのバの字にも触れたものがないのはどういうわけだろう。

話をもどして、エンジェル盤の2枚のうちの、もう1枚というのは、ブルガリアの女声合唱のレコードである。フィリップ・クーテフ指揮ブルガリア共和国合唱合奏団が、55年にパリで録音したレコードで、このレコードも20年近くにわたって繰り返し繰り返し聞いてきた。エンジェルではとっくに廃盤になり、同じものが7、8年前にエレクトラから再発売され、いまは同系のナンサッチで出ている。

この合唱団の、地声の女声が密集和音で作り出す不思議なサウンドは、やはり一度とりつかれるといつまでも忘れることのできないものだ。

バルカン半島はトルコの支配下にあった時期が長かったことなどもあってか、ヨーロッパというよりは、音楽など聞いているとすごくオリエント的だ。ブルガリア、ユーゴ、ギリシャあたりの音楽の魅力は、もっと広く知られてもいいのではないか。

世界の民俗音楽で、これから注目の焦点となるのは、何といってもアフリカ音楽にちがいない。音楽に関してだけでなく、アフリカという、全陸地の6分の1を占める大陸が、これまであまりにも無視されてきた。その空白を取りもどすためには、いくらわれわれがアフリカ、アフリカと叫んでも、強調し過ぎるということはないだろう。

アフリカ音楽のいいレコードも、文献も、長いあいだ極端に不足していた。ぼくがレコードを集め始めてからも、イギリスのデッカで出た25センチ10枚のシリーズ（ヒュー・トレイシーの集めた録音によるもの）くらいしか、信用できるものはなかった。この英デッカ盤もおそらく日本には何枚も入って来なかったと思う。輸入盤の入荷しにくかった時代に早々に廃盤になってしまったので、ぼくも10枚のうち5枚しか入手できなかった。

そのころにくらべると、昨今のアフリカ音楽のレコードの豊富さは、雲泥の差がある。とはいっても日本盤ではなく外国盤の話。フランスのオコラのようにアフリカ音楽専門のレーベルすらあり（すでに約30枚のアルバム、

CamScannerでスキャン

それも質の高いものばかりカタログしている)、ドイツのベーレンライター・ムジカフォンもアフリカ音楽の充実したシリーズをもっている。

最近は鳴かず飛ばずだが、アメリカの老舗フォークウェイズにもアフリカは何枚かある。

アフリカに限らず、自然民の音楽を現地で録音したレコードは、これまで、ガーナのアシャンティ族だとかコート・ジヴォワールのセヌフォ族だとかいった、部族の名前だけ明記しておけば足りるという考え方だったが、これは自然民を単なる調査研究の対象物としか扱っていないわけで、民族学的な発想が尾を引いているように見える。当然彼らにひとりひとりの音楽家として敬意を払う必要があるはずで、最近のオコラやベーレンライターのやり方は、アノニマス(匿名的)なナニナニ族でなく、ちゃんと個人名をレコード・ジャケットに記載するようになった。いちばん新しくオコラから出た、西アフリカのガンビアのグリーオ(吟遊詩人)、ジャリ・ニヤマ・スーソのレコードなど、ジャケット表紙にスーソの写真を入れ、アーティストとして彼の名を冠している。マンディンゴ族の一グリーオのレコード、というのでなく、カラヤンのレコード、ビートルズのレコードというのと同様に、スーソのレコード、として出ているわけで、ようやくアフリカ人たちも一人前の音楽家として遇されるようになった。

だいぶん前のことになるが、モーガンの『古代社会』のような本を、民族学の古典だというので、一応読んだおぼえがある。あまりにむきだしの進歩主義、未開人よりも高いところに自分たち文明人を置いて相手を見下しているような態度がミエミエで、とても反撥を感じた。アメリカ人でもヨーロッパ人でもそんな人ばかりではない。ジッドの『コンゴ紀行』にはそんな不遜さはないし、フランスの詩人ミッシェル・レリスの『幻のアフリカ』などは、横暴な植民地人である同胞への不快の念と、民族学の資料収集に名をかりてアフリカ人たちの文化遺産を盗み取るオノレへの自己嫌悪を、痛みをもって告白し、〈なんとひどい乱脈さだろう、僕たちの文明とは!〉と叫び出す始末である。タヒチへのゴーギャンの、メキシコへのロレンスのあこがれと同じで、一時期の西欧知識人の間では、むしろそういう態度は流行と言っていいほどのものだったのかもしれない。

横尾忠則氏に言わせると、ロックなんてのは、人類の終末への葬送の音楽だそうだけども、われわれ都会の文明人が民俗音楽に惹かれるのも、いうなれば断末魔の叫びのようなものかもしれない。いまさら民俗音楽を聞いたからといって、失った人間性が恢復できるわけではないが、聞かずにいられない切実な飢餓感がある。だから、いくら田舎に伝わる古い音楽でも、日本の音楽では、その飢餓は充分に満たされない。やはりどうしても、自然民というか、いわゆる未開民の音楽を求めてしまう。それは、植民地主義者の民族学が上から下を眺める立場で

CamScannerでスキャン

未開人を研究したのとちょうど逆に、下から上を眺める視角で彼らの音楽に憧憬することなのである。

ピート・シーガーが、きみたちはどうして自分の国にすばらしい伝統音楽があるのにそれを聞かないで外国の民謡ばかり聞くのだ、と言ったことに、ぼくはずっとこだわりつづけているのだけれども、いまさら自分の国、よその国などという概念がどうして必要なのだろう。そういうタテ割りの単位で考えていても何も出てこない。アフリカやアラブ世界やラテン・アメリカの音楽に惹かれる気持ちのほうが、少なくともぼくにとっては、ずっと自然なのだ。

民俗音楽をどのように聞くか

73年6月『月刊百科』

最近、民俗音楽のレコードがよく売れてます、というような話を、レコード屋さんから聞くことが多くなった。知り合いのレコード輸入業者の話でも、ここ2、3年のその種のレコードの需要増は、かなりいちじるしいらしいし、その輸入商から仕入れている銀座の大手レコード店でも、インドから中近東方面、アフリカあたりの音楽を好むお客さんがふえたそうだ。反面、ヨーロッパ民謡なんてのはパッとしないらしい。こんな趨勢に目をつけた日本のキング・レコードは、こんど、かなり大がかりな民俗音楽のシリーズを発売することになり、東京芸大の小泉文夫さんとともにぼくも監修の仕事をさせて頂いた。

その小泉さんは、NHKのFM放送で、毎週火曜日の夜10時20分から「世界の民族音楽」という番組を放送されているが、なかなか固定ファンも多いと聞いた。ぼくの知っている若いロック・マニアたちの中にも、この時間を欠かさず聞いているのがいて、先週の小泉さんの時間に久しぶりでブルガリアをやってたけど聞きましたか、などとよく話題をもちかけてくる。

この若者のばあいもその一例だが、民俗音楽を聞いている人たちには、ほかの音楽を聞かずに民俗音楽だけに関心をもっているというのでなくて、ジャズ・ファンであったり、ロック狂であったり、クラシック愛好者であったりしながら、なおかつ民俗音楽に強く惹かれている

CamScannerでスキャン

例が多いようだ。もちろん、民俗音楽ひと筋に研究している人もいようが、民俗音楽も好きだ、という手合いの多いのがとくに最近目立つ傾向のようだし、ぼくはそこのところがとてもおもしろいと思う。なんの分野でもそうだろうけれども、特殊なものに興味をもってコツコツと研究する凝り性の人は必ずいるし、それはそれで結構なことなのだが、むしろ、民俗音楽がけっして特殊な、変わり者や凝り性の独占物でなく、ほかの音楽と並行して広く受け入れられるようになってきたという事実にこそ、深い意味があると思うのだ。クラシックやジャズやポピュラー・ミュージックのような、すでに社会的に受容されている音楽と並んで、民俗音楽が鑑賞音楽として、研究でなくエンジョイする音楽として市民権を得てしまった、ということが重要なのである。

東京都内のいくつかのレコード小売店から聞いた話をもう少し補足しておくと、ある店では、インド音楽のレコードをビートルズのレコードの隣に置いたらトタンによく売れるようになったといい、別の店では、ジャズ・レコードのそばに民俗音楽のコーナーを設けて以来、民俗音楽についての問合わせや注文が多くなったという。このことは、レコードを買う若者たちの関心のもち方をよく示している。いうまでもなく、ビートルズは一時インドの音楽家ラヴィ・シャンカルに心酔し、その影響を顕著に表わしていたことがあって、そのことからインド音楽に目を向けるビートルズ・ファンが出てきたのだ。こういう興味の向け方を、浅薄だと思うのは間違っている。もちろんインド音楽を聞いてみたら全然つまんなかった、とそのまま通過してしまうビートルズ・ファンが多かったに違いないが、それはそれでいいし、ビートルズがきっかけでインド音楽に深く入り込み、ずっとロックと並行して聞き続けて行ってくれる人が何分の1かでもいれば、それで充分なのである。

ぼくはここまでずっと、民ゾク音楽を、「民俗音楽」と書いてきた。小泉さんのNHKの番組名だけは、新聞の番組表などに従って「民族音楽」の字を当てたが、ラジオを耳で聞いているぶんには、俗だか族だかわからない。

民俗音楽と民族音楽の区別は、民俗学（フォークロア）と民族学（エスノロジー）の区別に照応する。ほんとうはまったく別の概念のはずだが、実際にはしばしばその区別は混乱していて、それは、発音が同じだからややこしいんだ、というだけでない深い問題を含んでいる。

ぼくは学問のほうはしろうとなので、もし間違っていたらお許し願いたいが、もともとヨーロッパのエスノロジーには、文明国の人間が未開国の人間を研究するという姿勢が根底にあったのではないかと思う。柳田国男が彼の〝日本民俗学〟をヨーロッパ流の民族学、人類学と峻別したがっていたといわれるのも、先進文明人が野蛮人のことを調べるという見下した態度をエスノロジーの

CamScannerでスキャン

ちょっと脱線するが、思い出したことを書いておくと、ぼくは何年か前に、ミリアム・マケーバという人に会ったことがある。南アフリカのホサという民族の歌手で、アメリカで成功し、ストークリー・カーマイケルの奥さんになった。カーマイケルがアメリカの急進的な黒人運動家としてよく知られるようになった少しあとのことで、結婚後しばらくしてから日本に公演にやってきたのである。

いろんな話の中で、ヒュー・トレイシーのことが出た。トレイシーは南アフリカのトランスバールに住むイギリス人の音楽学者で、アフリカ音楽の研究の先駆者だ。この人のフィールド・ワークは高く評価されており、ぼくも彼の録音したレコードを何枚か持っている。ところがマケーバは、ヒュー・トレイシーの大ドロボー野郎、と口汚くののしるのである。どこが大ドロボーなのかというと、アフリカ人たちが長い歴史の中で育ててきたすばらしい音楽遺産を、ガラス玉や赤い布きれと引換えにテープに取り、自分の名前でレコードにしているじゃないか、という。さすが黒人運動の闘士の女房だけあって少々極端なことを言うな、と思ったものだが、アフリカ人の立場から見れば、ヨーロッパ人全体が大ドロボーどもだということになるに違いない。

アフリカ大陸の各地に分布する楽器に、親指ピアノと呼ばれるものがあって、小さな平べったい箱の上に鉄片が並んでおり、指ではじいて鳴らす。構造は単純だが楽器として極めて高い性能をもっている。最近これが商品化され、カリンバと名づけられて、日本の楽器屋さんにも輸入されているし、アメリカのロックやフォークソングのレコードにもしばしば使われているが、このカリンバの裏側には、ヒュー・トレイシーの登録商標が入っている。この一例をもってしても、彼をドロボーとののしったマケーバは、けっしてムチャを言っていないことが知れる。

エスノミュジコロジストというと、どうしてもぼくには、硝煙の匂いのする探検家や手のよごれたドロボー学者のイメージがつきまとう。神経質すぎると言われそうだが、こういうことには神経過敏ぐらいでちょうどいいのではないだろうか。いま、民俗音楽に惹かれる人がふえてきているというのも、現代文明への懐疑とは切り離して考えることのできない現象であって、植民地主義に裏打ちされたエスノミュジコロジーを厳しく排除してい

CamScannerでスキャン

つてこそ、民俗音楽研究の今日的意義が見出し得ると思われるからである。

ヨーロッパ民謡のレコードが売れず（東欧・バルカン半島は別だが）アジア・アフリカの民俗音楽に関心が集まっている、というレコード店の証言も、民俗音楽の愛好者たちが、知らず知らずのうちに示しているひとつの姿勢を物語っているのではなかろうか。

ところで、チマタではいまロックの嵐が吹きまくっている。エレクトロニクスの成果をふんだんに取り入れたメカニックな音楽、というイメージを一般に持たれているロックなのだが、その裏には、外見とはまったく逆なロックのほんとうの顔が隠されているのである。機械文明に対する批判という顔が…。

〈ビートニク、ポップそしてロックはまた、プレスリーや、文化人類学の復活や、原始に帰れや、マーシャル・マクルーハンや、フランツ・ファノンや、反戦やヒッピーと、網の目のように結ばれている。それはまたドラッグ・カルチュアや環境芸術化、複製文化、イデオロギーの終えん、禅や老荘思想、黒人文化、コミュニケーションの迅速、情報社会と呼ばれるものや大学問題や新しい性の考え方や、ニュー・ファッション、アンダーグラウンド・シネマ、テレビ、漫画、都市化、ビートルズ、感覚型全人性、テクノロジー、等々の貴重な財産目録をもち、これらは微妙な網の目で結ばれている〉

このように書いているのは日向あき子（『原始の心』社会思想社）である。あまりにみごとに、現在のいわゆるサブカルチャーのさまざまな側面を数えあげているので、使わせてもらったが、それではぼくは民俗音楽への関心の高まりをこの「財産目録」に書き加えようとしているのかというと、その前に、ちょっと考えておきたい問題がある。

ヨーロッパ文明の構成因子のひとつとしてエスタブリッシュされたクラシック音楽と対立し、人間の肉体のなまの叫び声を尊重しようとする基本姿勢において、民俗音楽とロックとはあい通ずるけれども、ロックがわれわれの文明そのものを根底的に変革しようとする努力の一部をなしているのにくらべ、民俗音楽への関心のもち方は、たんなる現代文明からのドロップアウトにとどまる限界性をもっている。かつてゴーガンがタヒチに、ロレンスがメキシコに、ヨーロッパから逃れて行った例が端的に示しているような文明嫌悪、プリミティヴィズム、エキゾティシズムは、はっきり言ってしまうと、植民地主義と背中あわせになったエスノロジーの発想と同一基盤に立つものでしかなかった。ヨーロッパの民俗音楽を聞かずにいわゆる低開発国の民俗音楽にあこがれるような形での民俗音楽愛好熱は、植民地主義的民族音楽学の立場を超えるものではあり得ない。それに対し、ロックの立場は、機械文明への絶対信仰を克服しようとするだけでなく、文明からの単なる逃避をも克服しようとする

CamScannerでスキャン

志向をもっている。

都会のコンクリート・ジャングルがイヤになったから田舎の緑の中に住みたい、というのと同じ発想で、クラシックは疲れるからインド音楽で瞑想的な気分を味わったり、アフリカ音楽で後頭部をマッサージしてもらいたい、というのは、ずいぶんずるい考え方で、インド人やアフリカ人からみれば、文明人のわがままな気まぐれでしかなかろう。だいいち、もう田舎にもきれいな水も空気も残されていないのだ。われわれは、公害大国ニッポンの中に生きながら、とことんまで現代文明とかかわり合って行くしかない。

もう一度、柳田国男を引き合いに出すと、彼の有名な概念に「常民」というのがある。その規定の問題はここでは省略するが、民族音楽ならぬ民俗音楽は、大ざっぱに、常民の音楽と言っていいのではないか。常民はインドやアフリカだけでない、ヨーロッパにもあり日本にもあるはずだ。常民の心、智恵、生き方を、われわれの中に再構築しようとする態度の中で民俗音楽と接して行くことによって、エキゾティシズムを峻拒しつづける必要がある。

ロックに熱狂しながら同時にインド音楽にもアフリカ音楽にもブルガリアの合唱にも、ひとしく人間本来の叫び声を聞くことのできる若者たちこそ、いちばん健康な魂の持ち主ではないかという気がするのである。

73年6月30日『朝日新聞』

聴衆を熱狂させたサンターナのリズム〔公演評〕

ラテン・ロックの人気グループ、サンターナは、自家用機で板付空港に乗りつけ、(73年)6月27日、福岡の九電記念体育館で日本公演を開始した。初日を聞きに福岡へ飛んだぼくは、空港で会った知人から奇怪なうわさを聞いた。サンターナのメンバーにレオン・トマスが入っている、というのだ。レオン・トマスといえば、いま人気、実力とも最高の黒人男性ジャズ歌手。彼がサンターナのメンバーになるなんて…と、半信半疑のまま会場に向かった。

開演予定の6時を10分あまり過ぎたころ司会者が出てきて、演奏の前に1分間の黙想をしたいという、リーダー、カルロス・サンターナの希望を伝える。静まり返っ

CamScannerでスキャン

た客席に向けて神妙に合掌するカルロス。そしてオルガンの音が静けさを破ったとたん、ラテン打楽器の奔流が客席に押し寄せる。2台のオルガン、ベース、ドラムス、ふたりの打楽器、そしてアフリカふうの衣装をつけた中央の大男もマラカスを振る。その激しくもつれ合うサウンドとビートのカオスを縫って、カルロスのギターのうめくような痛切な響きが一段と高い。「ブラック・マジック・ウーマン」「オジェ・コモ・バ」などどの曲も、レコードで聞くよりずっと打楽器を強調した演奏だ。

ほとんど合間をおかず次から次へと曲が出てくる中で、中央の大男が、ノドをふるわせてヨーデルに似た歌い方を始めた。まぎれもなくレオン・トマスだ。アフリカの伝統を現代に生かしたレオンの唱法は、サンターナのアフロ・キューバン・リズムにうまく合っている。そのレオンをも含め、サンターナのメンバー8人の全員が、火の玉のようになって強烈なビートで押しまくる。休憩時間もなく、たび重なるアンコールがすべて終わったのは8時50分。そのエネルギーには驚嘆のほかない。

あまりに激しい演奏に気を呑まれたのか、客席は初めのうちは妙におとなしかったが、最後には総立ちの熱狂状態となった。やはりメロディよりもハーモニーよりも、リズムというものは、いやおうなしに人の心をかき立てる力をもっている。サンターナのすばらしさは、結局ラテン・リズムの魅力を最大限に味わわせてくれたところにあると言えそうだ。

74年7月『レコード芸術』

ハーロウによるアルセニオ追悼盤 〔レコード紹介〕

ニューヨークには、老舗のティコを初めラテン専門のレコード会社がたくさんあって、コンスタントにレコードを出しつづけている。レーベル数そのものも、ここ数年にかなり新顔が出てにぎやかになった。ところが日本にはそうしたニューヨーク・ラテンの活況はまったく伝えられていない。

東京の湯島なんてところに、そうしたラテン米盤専門に輸入している店があると聞いて立ち寄ってみた。ぼくなど知らない新しいアーティストのものがズラリと並んでいて、どれを買ってよいやら、迷ってしまった。

CamScannerでスキャン

オーケストラ・ハーロウは名前だけ知っていて演奏を聞いたことがなかった。『アルセニオへの供え物』（ファニア輸入盤）を選んだのは、ひとえに、アルセニオ・ロドリゲスにささげたアルバムだったからだ。キューバ出身の盲目の作曲家・ギタリスト、アルセニオ・ロドリゲスはぼくの大好きな音楽家である。

片面3曲ずつ入っているうち4曲がアルセニオの作品。トップの曲は、このグループのリーダー、ラリー・ハーロウとリード・ヴォーカリスト、イスマエル・ミランダの合作による「アルセニオ」という曲。「みんなが名を呼んでいる、探してる、アルセニオ——。トレースの第一人者でグァグァンコーの王様、霊感にみちた詩人。いまは空にいる。世界中が泣いている、祈っている、偉大なアルセニオは死んだ——」と歌う。

そうか。これはアルセニオへの追悼のレコードだったのだ。ニュースの伝わりぐあいの悪いのがラテン音楽世界の常で、ぼくは彼の死を全然知らなかった。

それにしても、オーケストラ（オルケスタにあらず）・ハーロウなんていう英語名だが、このグループは完全なキューバのフィーリングで、すばらしい演奏を聞かせる。2〜3本ずつのトランペットとトロンボーン、ピアノ、トレース、打楽器といった編成。それにヴォーカルだが、リードのイスマエルはソロで歌うことはむしろ少なく、ほとんどがデュエットやコーラス。このヴォーカルが実にいい味だ。トレースは複弦3対のギターでアルセニオはこの楽器の名手だった。オーケストラ・ハーロウではあまりソロはしないが楽団の重要な色づけになっている。

アルセニオ・ロドリゲスの死を知ったのは悲しいが、ニューヨーク・ラテンの若手の健闘に接したのはうれしかった。

虚無感ただようポール・サイモン〔レコード評〕

73年7月『ニューミュージック・マガジン』

ポール・サイモンの新アルバム『ひとりごと』（CBS）は、レゲエ大会だと伝えられたり、黒人ゴスペル・グループがバックについていると報道されたりしたので、かなり素朴な生命力にあふれた楽しいレコードを期待していたが、この点では期待は裏切られた。

すごくポップな歌詞と楽しげな曲調の「僕のコダクロ

CamScannerでスキャン

ーム」にしても、歌詞、メロディ、ビートとも軽快な「素晴らしかったその日」にしても、ディキシー・ハミングバーツ（一流のゴスペル・グループ）のすごくスウィングするバック・コーラスに助けられた「母からの愛のように」にしても、つきぬけるような明るさはなく、やや乗りきれない——というより、ポールはわざと抑制してるようだ。逆に、深刻な悲しさの出ている曲もなくて、「君のやさしさ」や「アメリカの歌」では諦観みたいなものをただよわせる。R&Bふうな「君の天井は僕の床」ではシャウトしてがんばってるけど、かえっておもしろくない。

結局このアルバムは、全体に薄いグレイ色のモヤに包まれ、トロッとした甘さと、けだるいアンニュイのムードで貫かれていて、そういうムードを生かした曲はすばらしいのである。例えば、ニュアンスに富んだ歌詞をみごとに表現する「何かがうまく」、スロー・サンバふうのビートにのせた優しさあふれる子守歌「セント・ジュディのほうき星」などがそれ。最高なのは「夢のマルディ・グラ」で、ラテン・ビート（レゲエとは言い難い）と南部的なレイジーな気分の底にちょっぴり虚無感をのぞかせる。ヴォーカルのあとオンワード・ブラス・バンド（ニューオーリンズでお葬式の伴奏などをする黒人の老人たちの楽団）が出てきて、そのブラスがフェイドアウトしたあとに残ったリズムが徐々に消えて行くあたり、プロダクションは完璧だ。

バック・ミュージシャンは曲ごとに変わり、クィンシー・ジョーンズ、ドン・エリオット、ボブ・クランショウ、グラディ・テイトなどジャズ・プレイヤーたちも顔を見せているが、それほど生かされて使われているとも思えない。ディキシー・ハミングバーツにしたところで、本当いうと、このレコードで彼らを判断してもらったら困るのであって、ほんとはこんなに甘いヴォーカル・グループではないことは、ピーコック盤の彼らのレコードを聞いた人なら知っている。

サイモンの「コンドル…」が抱える問題点

74年7月『ステレオ』臨時増刊

サイモンとガーファンクルの『明日に架ける橋』のアルバムが出たのが70年の春のことで、あれから4年以上

CamScannerでスキャン

たうたことになる。ぼくはあのレコードの解説を書いたから、アメリカで出た直後にCBSソニーからレコードを送られたはずで、日本ではいちばん早く聞いたことになるだろうが、ジャケットの曲目をみたとき「コンドルは飛んで行く」が入っていたのにはビックリした。

当時TBSテレビで、朝早い若者むけの番組があって、ぼくは音楽の話題を取りあげる小さなコーナーに出ており、そこでサイモンとガーファンクルの新しいアルバムを紹介することになった。アルバムの中から「コンドルは飛んで行く」を選んで、その題名を言ったら、司会者のDが「やっぱりあっちのほうでも混んどるんですかねえ、電車なんかが…」と口をはさんできた。Dはラジオのおしゃべりで人気が出て、そのころからテレビにも進出し始めていた男で、こういう愚にもつかぬダジャレが売り物なのである。仕方なしに「いや、混んどるどころか人影もないアンデスの山の上を、コンドルが悠々と飛んどるわけですよ」とゴマ化したけど、せっかくこれから、哀愁あふれる調べを聞いていただこうというところだったのに、すっかり調子を狂わされてしまった。

いまでは多くの人たちがごぞんじのように「コンドルは飛んで行く」はアンデス山中の国ペルーの曲で、サイモンとガーファンクルのこの曲のレコードは、アンデスの民俗楽器の伴奏で歌われている。この曲がすっかりおなじみになってしまったのは、日本人好みの物悲しいメロディもさることながら、ケーナやチャランゴといった民俗楽器の作り出すひびきも人々の心をひきつけたのにちがいない。サイモンとガーファンクルの「コンドルは飛んで行く」のレコードは、この曲を有名にしただけでなく、ケーナをブームといってもいいほどポピュラーにするきっかけを作った。

この曲につづいて、ケーナやチャランゴを使ったアンデス高原地帯の音楽のレコードが次々に日本で発売され、発売元のレコード会社がニコニコするほど売れた。アルゼンチンのジャズマン、ガート・バルビェーリが自国の民俗音楽の演奏家たちをひきつれて日本にやってきたりもした。アンデス高原の民謡に興味をもつ人がふえて、そこから加藤登紀子と長谷川きよしの「灰色の瞳」というヒットもとび出した。この曲、アルゼンチンのケーナ奏者ウーニャ・ラモスとチャランゴ奏者ティト・ベリスが合作したものなのである。

たまたまそれらの現象がつづいて起こった、というより、やはり、こういう音楽が脚光を浴びるべき時期が来ていたということなのだろう。

人と物があふれて混み合っている日本に、アンデスのそよ風がケーナを通してさわやかに吹き込んで来たのである。

ケーナは30～40センチくらいのタテ笛である。葦で作ってあるが、むこうの葦は日本の竹くらい硬い。尺八に似たシンプルな構造で、吹き口につけられた小さなU字型の切り込みの底の、鋭く削いだエッジに息を吹きつけ

CamScannerでスキャン

て鳴らす。音色はフルートやリコーダーよりさらになかく、丸みがある。現在のケーナは例外なく葦製だが、むかしは陶器や金属や骨でも作った。ケーナの祖先はスペイン人が南米に侵入してくるより前、つまりインカもしくはプレ・インカの時代から存在しており、言い伝えによれば最初は骨で作られた——それも、人間の骨で。

ケーナにまつわるペルーのインディオの伝説には、いろいろあるようだ。身分の低い若者が貴族の娘と恋に陥り、娘の父親によって間を裂かれてしまう。幽閉された娘はやがて死に、男はその脛の骨を拾って口にあてたところ悲しい歌が流れ出してきた。これがケーナの起源である…。あるいは、娘は若者と一緒に暮らしていて病死してしまうという形になっているのもあるが、とにかく女の死を悲しんだ男がその脛の骨を笛に作った、という筋書きになっている。

このような伝説が起こるのも、むかしの人がケーナの音に深い悲しみの響きを聞いたからに違いない。

笛の音を悲しいものと聞くのは、ペルーのインディオだけではない。日本にも、青葉の笛や薄墨の笛の悲話がある。中国では、唐の時代、ある山に悲痛な声で鳴く猿が住んでいて、その声を聞いた人がみな世をはかなんで仕事が手につかないので、皇帝がその猿を殺させたところ、骨が風に鳴って生前の猿よりさらに悲しい音を立てたという。

笛の音の悲しさをもっとも文学的に表現したのは、同じく唐の詩人、岑参の「胡笳の歌、顔真卿の使して河隴に赴くを送る」という七言古詩だろう。「君聞かずや胡笳の声もっとも悲しきを、紫髯緑眼の胡人吹く。之を吹く一曲なお終わらざるに、愁殺す楼蘭征戍の児」うんぬん、というのだが、胡笳というのは葦の葉を巻いて作った笛だそうで、同じ葦でも葦を使うケーナとは種類が違うようだ。

あらゆる楽器の中で、なぜ笛の音はもっとも悲しくひびくのか。おそらくそれは、人間の息使いがそのまま音になって、もっとも直接的に人の心を表現するからではないか。だとすれば、管楽器の中でも構造のシンプルなものほど人間の声に近く、感情表現がなまなましいということになる。尺八、ケーナ、中東のナイなどはその実例だろう。

今年（74年）の3月にやって来て6月まで日本各地で演奏をつづけたケロ・パラシオスとインカ・トリオは、実に人のいい連中だった。ケロの母はマルガリータ・パラシオスというアルゼンチンの有名な民謡歌手で、アンデス高原地方の民謡をアルゼンチンに紹介した先駆者でもあった。日本でも人気の高いクリスチーナとウーゴもマルガリータの弟子たちである。だからケロさんはアルゼンチンでは民謡の名門の出なのだ。しかし実に庶民的で気さくな人物で、楽屋にノコノコ入って行って彼の愛用のチャランゴをいじったりしても、イヤな顔をすると

CamScannerでスキャン

ころか、こうやって弾くんだよ、と進んで教えてくれさえする。彼のトリオでケーナを吹いているロランド・マルティネスも同様で、楽屋におしかけた初心者たちに気軽にケーナの吹き方を教えてやる。

そんな好人物のケロさんだが、ガート・バルビューリやポール・サイモンのことになるとケチョンケチョンにやっつける。彼はガートの伴奏グループにも入っていたのだが、ガートはジャズしか出来ないんだからジャズをやってりゃいいんだよ、と容赦ない。

サイモンとガーファンクルの「コンドルは飛んで行く」には、実はちょっと問題があって、ぼくは最初から気になっていた。この曲は、もともと、テンポの遅い抒情的な部分（ヤラビという）と、リズミカルな陽気な踊りの部分（ウァイノという）の二つの部分からできているのだが、サイモンはヤラビの部分だけを繰り返して歌い、ウァイノをオミットしていたのだ。

サイモンと一緒に、伴奏グループのウルバンバが来たとき、ぼくはリーダーのホルヘ・ミルチベルグにそのことを聞いてみた。彼の言うには、あの曲で重要なのはヤラビの部分であり、ウァイノはいわばつけたしだから、省略してもかまわないのだそうだ。むかしペルーがスペインの植民地だったころ、ケーナの演奏するヤラビはあまりにも悲しくて、インディオたちはそれを聞くと働く気力をなくしてしまった。だからスペイン人の支配者たちは、ヤラビには必ず陽気なウァイノをくっつけるように命じた。「コンドルは飛んで行く」のウァイノの部分もその名残りだ。従ってインディオの心をほんとうに表わしているのはウァイノでなくヤラビなのだ、と彼は説明する。スペイン人たちがインディオの音楽を弾圧したのは本当の話である。

ところが、ケロさんに言わせると、なあに、サイモンやミルチベルグはウァイノが難しくて演奏できないんだよ、とまことにすげない。ミルチベルグはウァイノもやっているから、ケロさんのきめつけ方は一方的でありすぎるのは事実だが、ミルチベルグが本当のウァイノの演奏家でないという批判は当たっている。ミルチベルグはオーストリア人の子としてブエノスアイレスで生まれ、クラシックのピアニストとなり、ヨーロッパに渡ってからアンデスの民俗音楽をやり出した人で、ペルーには一度も行ったことがないと自分でも白状していたくらいなのだから。

ケロさんは、正しいウァイノのリズムの切り方と、ヨーロッパでやってる連中のダメな切り方とを、チャランゴで弾いてみせてくれた。ぼくはそれをちゃんとテープにとってある。

ロス・インカス、ウルバンバ、ロス・カルチャキス、ロス・チャコスなど、ヨーロッパでかせいでいる連中のレコードも、入門用には一応いいかもしれない。しかし、本当にアンデスのフィーリングを味わうには、ケロ・パラシオスやウーニャ・ラモスやハイメ・トーレスなど本

CamScannerでスキャン

場の人たちのもののほうがいいにきまってる。そうした人たちのレコードも日本でたくさん出ているのだ。

ましてや、サイモンとガーファンクルの「コンドルは飛んで行く」だけ聞いたのでは、アンデス高原地方の音楽は語れない。見捨てられていた南米民俗音楽に世間の目を向けさせる最初のきっかけを作ってくれた功績は認めるにしても、その役割はもう終わったことをハッキリさせておかなくてはなるまい。

74年8月16日『朝日新聞』

ヨーコのスクリームのなまなましさ〔公演評〕

(74年) 8月10日、郡山市の陸上競技場でのワンステップ・フェスティヴァルのときも、その翌日、東京の中野サンプラザ・ホールでのコンサートのときも、ヨーコ・オノは「ミッドサマー・ニューヨーク」から歌い始めた。彼女の絶叫は、黒人歌手などのシャウトとも違って、赤ん坊が泣き叫んでいるときのような、歌以前、という感じすらあるのだが、それは非音楽的ということではなく、むしろ一個の楽器と化して伴奏の楽団と一体になっていた。とくに「シェイク、シェエエイク…」といいながらほんとに声を激しくシェイクさせるところなど、ぼくはディジー・ガレスピーのトランペットを連想した。

聴衆の様子は、ワンステップとサンプラザとではまったく違っていた。3万人をこえる若者が集まった野外フェスティヴァルのザワついた熱気の中でのヨーコも、ナーヴァスになっていたようだが、その翌日のコンサート会場の聴衆の、打って変わった冷静さには、よほど戸惑ったことだろう。そんなさまざまな聴き手との出会いの戸惑いを、まったく隠さずに見せてしまう彼女の人間らしさに、ぼくはすごく共感できた。

ヨーコは本質的に、今もハプニストだと思う。羽田空港や郡山駅頭で報道陣やファンにモミクチャにされるところから、いやその前に、週刊誌に〝特別取材〟の写真やら〝独占掲載〟の手記やらが現われ出したあたりから起こり始めた大きなつむじ風を、トータルにひとつのハプニングとみれば、歌以前の強烈な叫びはそのハプニングのコアたるにふさわしい力を充分にもっていたと言えよう。

日本語の歌のたどたどしさにも、テレながらのしゃべ

CamScannerでスキャン

り方にも、ナマ身の存在感があり、プロの芸人ではない人間としてのヨーコを実感させたが、やはりその存在感をもっとも鮮烈に発揮したのは、R&Bふうの演奏に乗って絶叫しつづけた「ドント・ウォリー・キョーコ」だったと思う。

盲目のスリーピーがやって来た

74年12月『アサヒ・グラフ』

「スリーピーさんは、ほんとに来るんですか？」

若い女の子の声で、こんな電話がかかってきた。ぼくたちが、第1回ブルース・フェスティヴァルのスケジュールを発表した直後のことである。

70歳の盲目の黒人を、テネシー州の田舎町から日本につれて来て歌わせる、というのが、ぼくたちのその計画に含まれていたのだが、ほんとに来るの？と質問されたら、絶対だいじょうぶです、などと大見得をきることなどできるわけがない。

「ウーン、まあ来てくれると思うんだけど、羽田に着くまでは何とも言えませんね」

[illegible]の日の夜、羽田空港国際線到着口から、ソロリソロリと引きずるようなたどたどしい足どりで、付き添いに手を取られたスリーピーさんが出て来たときには、きっとする気持ちと、この人がステージで歌えるのか？

という危惧（きぐ）とが、半々だった。

その翌日がリハーサル。ブルース・フェスティヴァルで共演するミュージシャンたちが演奏しているあいだ、椅子に腰をおろしたスリーピーさんは、うなだれるように前こごみになったまま身じろぎもしない。ほかの人たちの演奏が聞こえているのかどうなのか、クチャクチャとチューインガムを噛みつづけているだけで、まっ黒な顔には何の表情もうかがうことができない。ところが、彼の番がきて、ギターをつまびきながら歌い始めたその声を聞いて、ぼくはびっくりした。信じられないほど力のこもった、つやと張りのある声なのだ。いつもギゴチない動きしかみせない痩せた体のどこに、あんな力が隠されていたのだろう。

25日から郵便貯金ホールで、いよいよブルース・フェスティヴァル。毛糸の帽子をチョコンとかぶり、紫色の

CamScannerでスキャン

スーツを着たスリーピーさんは、マイクを首からぶら下げ、椅子に坐ったまま右足でしっかりとリズムをとりながら、1時間近く、ピーンと響き渡る声で歌ってくれた。もちろん、すごい相手だった。

スリーピー・ジョン・エステス。1904年にアメリカ南部テネシー州のメムフィスの近郊で生まれ、百姓仕事のかたわら、趣味と実益を兼ねて、ギターを弾くようになった。昼間は綿畑で働き、夜や週末は近所の人の求めに応じてパーティでギターを弾き、ブルースを歌って謝礼をもらうのである。日曜日には町へ出て行って、街頭で流しをやることもある。当時のスリーピーは、まだ左の目は見えていた。今回日本にも一緒にきたハミー・ニクソンは、そのころからのスリーピーの相棒で、ハーモニカを吹いて伴奏をつけた。

20年代の終わりごろ、南部のあちこちにすぐれたブルース・シンガーたちがいた。レコード会社は録音機をぶら下げて南部を回り、ブルースを録音して歩いた。29年、スリーピーもヴィクター・レコードの録音班に拾われ、メムフィスでレコード吹き込みを初体験。その後も何度か吹き込んだ。彼のレコードは、29年から30年にかけて6枚、35、36年には4枚、40年から41年に8枚のSPが出ている。当時のメムフィス近辺のブルース・シンガーたちのなかでは、レコードの数から言っても、歌手としての力量から言っても、五本の指に入ることは間違いない。だが第二次大戦が始まると、ブルースのレコードは生産が激減し、スリーピーにも、41年を最後として、吹き込みの機会は与えられなかった。もはや南部の貧しい黒人大衆のひとりでしかないスリーピーが、どこでどうやって生きているのか、ブルース研究家にもわからなくなってしまった。

50年代になって、白人の若者たちがブルースに関心をもち始め、ブルースについての研究は大いに進んだが、スリーピー・ジョン・エステスはもう死んでしまったものと、みんなが思い込んでいた。でも、もしかしたら、と考えたひとりの写真家が、メムフィスに近いブラウンズヴィルの周辺をたんねんに捜し回り、62年の春、とうとうスリーピーを見つけ出したのである。彼は両眼とも失明し、ギターも手放して、電気も水道もないボロ家に、政府の生活保護で細々と生きていた。

こうして劇的な再発見後、レコードも20年ぶりに吹き込み、カレッジ・コンサートや民謡祭にも出演し、とうとう日本までやってきた。

1500人の聴衆の温かい拍手を浴びて、おそらくスリーピーさんの胸の中はいっぱいだったろう、とぼくたちは考えてしまうのだが、彼の顔には、またしても何の表情も読み取ることはできないし、彼はひとことも語ってくれない。歌うとき以外は体をこわばらせて、ただ黙って椅子に坐りつづけている彼には、ぼくたちの甘っちょろい感傷をハネ返す厳しさえ感じられる。視覚を断

CamScannerでスキャン

たれた彼には、メムフィスもニューヨークもトーキョーもないんじゃないか、という気もしてくる。

「スリーピーさんは、ほんとうに日本に行ってきたんですか？」

こう問われたら、彼はなんて答えるだろうか。

FENのサルサ番組がおもしろい

75年2月『ガッツ』

このところ、ぼくの一日は、いつもラテン音楽で始まっている。目覚まし時計がわりにタイムスイッチをラジオにつないで、10時05分にセットしておく。ラジオの選局はFENに合わせてある。FENの午前10時05分はラテンの番組なのだ。

10時すぎに起きるなんて朝寝坊だなァなどと笑わないでほしい。ぼくはいつも明け方まで原稿を書いていて、眠るのは5時か6時になる。だから10時すぎでもまだ睡眠時間は不足で、ねむくって仕方ない。FENのラテン番組は11時までだから、この55分のあいだに、少しずつ眼を覚まし、顔を洗い、朝メシを食うのだ。

FENのラテン番組には、メキシコの歌などもよくかかる。女優さんで人気歌手のフロール・シルベストレなど。フロール・シルベストレとは、スペイン語で「野に咲く花」という意味だ。でもそれはどうでもいい。

ぼくはメキシコの歌にはあんまり興味がないから、こういうのがかかってる間はウトウトしていて、ちっとも眼が覚めない。

そのかわり、オーケストラ・ハーロウだとか、ティピカ73だとか、イスマエル・リベーラだとか、そんなのが聞こえてきたら、もうオメメぱっちり。ソク、パジャマを脱ぎ捨ててしまう。

それらがぼくの大好きなアーティストだからということも、もちろんあるが、こういうビートの利いた音楽が耳に入ってくると、じっと寝てられなくなるのだ。

もちろん、FENのラジオで聞くだけでなくて、レコードも買ってる。近ごろラテンのいいレコードは日本では全然出ていないから、輸入盤だ。ぼくが1カ月に買うレコード（ほとんど輸入盤）は、平均してラテンが10～20枚、ブルースが20～30枚、その他の民俗音楽やジャズ

CamScannerでスキャン

などが10枚前後といった程度だが、ラテンがだんだん増加の傾向にある。それというのも、アメリカで、ラテンのいいレコードがコンスタントに出るようになっているからだ。そんなわけで、このところ、ラテン音楽とのツキアイがだんだん深みにはまって行きそうな気配だ。

キューバ音楽はもともと大好きで、大学生のころから聞いてきている。だからキューバには2度行った（ぼくはアメリカには1度だけ、それもニューヨークしか行ったことはない）。72年にキューバに行ったときには、2カ月間、田舎でサトウキビ刈りをやった。朝6時起床、午前中4時間、午後4時間働く。刃渡り45センチの山刀を力いっぱい振りおろしてサトウキビを根もとからバッサリと切るのだが、なかなかの重労働だ。でも観光旅行と違って現地の人といっしょに生活し、いっしょに働くというのは、貴重な体験だった。

だけど、ほんというと、いまキューバ系の音楽はキューバよりもニューヨークで大きく発展している。ニューヨークに住むプエルトリコ人たちがやっている音楽だ。FENで聞きながらぼくがパジャマを脱いでいるオーケストラ・ハーロウもティピカ73もイスマエル・リベーラも、みんなニューヨークの人たちだ。彼らの音楽を、ぼくたちは、ニューヨーク・ラテンと呼んでいるが、むこうではサルサという言葉を使うらしい。サルサとはソースのことだが、ラテン・ふうのトウガラシのきいたソース。そんな、ピリッとしたラテン音楽が、サルサなのだ。ラテン・リズム独特のビート感覚を最大限に発揮していて、爽快このうえない。だから朝の目覚まし用にはモッテコイだ。

きみもウィークデイの午前10時05分～11時のFEN放送を一度聞いてみたまえ。メキシコの女優さんは別にして、歯切れのいいバンド演奏が気に入ったら、ウィリー・コローンかエディ・パルミェーリかファニア・オール・スターズのレコードを買ってみることをおすすめする。残念ながら日本では全然こういったレコードは発売されてないし、輸入盤屋さんもラテンものはほとんど置いてないけどね。

さて、ここまで書いたら6時になってしまった。10時05分まで4時間しかない。大急ぎフトンにもぐり込むとしよう。

CamScannerでスキャン

サルサという音楽は、いったいどんなものなのか、いつ、どこで、どのようにして生まれたか。これらの質問に答えることは、きわめて難しい。ぼくがこの解説を書いている1975年夏現在、サルサはまだ生まれたばかり、いや、ただいま生まれつつある音楽だからだ。

はっきり言えることが、いくつかはある。そのひとつは、サルサはニューヨークのラティーノ（ラテン系住民）たちが作り出した音楽だということであり、もうひとつは、サルサはキューバープエルトリコ音楽を濃縮したものであって、けっしてラテン音楽と他の音楽との混合物（たとえばラテン・ロック、ラテン・ジャズなど）ではない、ということである。ぼくは、この第2の点をとくに強調しておきたい。もちろんジャズやロックの影響をうけていないとは断言できない。ただ、受けていたとしてもそれは感覚的、精神的な影響、つまり間接的な影響であって、サウンドの表面をみる限り、ジャズやロックの要素は見出せない。管楽器のアドリブ・ソロがあるのを、ジャズの影響とみなす人がいたら、その人はジャズを買いかぶっている。楽器のアドリブ・ソロはけっしてジャズの専売特許ではなく、世界の民俗音楽に数多い例が見出せるものなのだ。

サルサのリズム・パタンはあくまでもキューバ音楽のそれに拠っている。キューバ音楽との違いがあるとすれば、ビートをよりシャープに、アクセントをより明確にしている点をまず挙げ得る。ソロ・ヴォーカル、コーラス、ソロ楽器、ブラス・アンサンブルがからみ合って緊張感を作り出す構造もキューバ音楽からうけついだものだが、サルサのばあいことに、ヴォーカルとインストルメンタル、ソロと合唱・合奏との力学的均衡がみごとである。この点でもキューバの伝統をさらに磨きあげている。だからぼくは、キューバ音楽を濃縮したのがサルサである、と考えるのだ。そして生まれてきたサウンドが、結果的に、ロックと同じようなシャープでヘヴィな感覚をもち、いまの若者にアピールする音楽になった、ということだと思う。

サルサの探訪のためにニューヨークへ行ってきた波田真くんが、ラリー・ハーロウに、このような音楽をいつからサルサと呼ぶようになったのか、と質問したら、お

CamScannerでスキャン

れにもわからない、と答えたそうだ。

ニューヨークに住みついた、プエルトリコ人を中心としてキューバ人、ドミニカ人、パナマー人などを加えたラテン系の人たちが、彼ら独自のラテン音楽を生み出してきたプロセスは、ある程度たどることができる。ただ、どこからがサルサなのか、一線を引くことは難しい。はじめはキューバ音楽をそのままに演奏していたのが、ごく自然に、少しずつ独自の感覚へと変化発展してきたからである。

そのプロセスを簡単にたどってみると、まず60年にニューヨークでパチャンガが流行した。ジョニー・パチェーコもレイ・バレットも、そのころ、パチャンガ・バンドを作って売り出し始めたのだった。63年、モンゴ・サンクマリーアの「ウォーターメロン・マン」がヒット。これはキューバ音楽とロックとの結びつきで成功した最初の例といえる。

60年代のニューヨークのラテン音楽は、パチャンガにつづくモサンビーケなどキューバの新リズムの輸入、ブーガルーなどロックやR&Bとの結合の試み、そしてデスカルガの、三つのテーマをめぐって動いてきたといえるだろう。デスカルガとは、キューバ・スタイルのジャム・セッションのことであるが、ひとつにはジャズの影響も作用して、ニューヨークのラテン・ミュージシャンは盛んにジャム・セッションを行なった。そうやってミュージシャン同士が互いに刺激し合い、切磋琢磨してゆくことによって、ニューヨークのラテン界は大きく発展し、ロックやジャズの影響、キューバから直輸入した新リズム、といったものをだんだんふるい落とし、エッセンスを煮つめたような新しいキューバ系音楽を育てあげてしまった。それがサルサである。

この、一時期かなり強くみられたロックやジャズやポップスからの影響がある時点から逆に薄れて行ったということは、サルサをとらえるうえで非常に重要だ。ティト・プエンテ、エディ・パルミェーリ、レイ・バレットなどの過去のレコードを聞くと、ある時期（60年代なかば）かなりロックっぽいことをやったり、アメリカのヒット曲をとりあげたりしていた。そういうナマな形での外部からの影響は、現在すでに精算されている。そういった表面的な影響が消えるのと並行して、いまサルサと呼んでいる新しいフィーリングが出てきたように思われる。そのプロセスが、即ちサルサ誕生のプロセスなのである。

サルサの決め手になった新しいフィーリングは、デスカルガの中で育てられてきたのではないかと思う。ピバップやマンボがジャム・セッションの産物だったのと同じに…。そして、サルサがまだ完成されていなかった60年代後半、ニューヨークのラテン・ミュージシャンたちは、デスカルガの際には現在のサルサのもとになったような新しいフィーリングを垣間みせるものの、ふだんの演奏ではそうしたフィーリングはあまり出していなかっ

CamScannerでスキャン

たのではないかと思う。そういう意味で、66年5月23日のヴィレッジ・ゲイトでのデスカルガ（実況盤がティコにある）はサルサ的なものの兆しをみせたもっとも早い例である。そうした新しいフィーリングは、70年代に入ると、デスカルガのときだけでなく各楽団の通常の演奏の中にも定着してゆくわけだが、やはり70年代のはじめごろは、まだ通常の楽団演奏でよりもデスカルガのときに新しい感覚が明確にあらわれる傾向は残っていた。

71年8月26日、ニューヨークのクラブ、チーターでのデスカルガを収録したファニア・オール・スターズの2枚のアルバムは、ようやくまとまりつつあった新しいサルサのフィーリングが、もっとも明確な形で発揮されたレコードだ。ぼくは、66年のヴィレッジ・ゲイトと71年のチーターと、ふたつのデスカルガ・ライヴ盤の間に横たわる5年の歳月が、サルサを育てあげた決定的な時期だったのではないかと考えている。

身近になった民俗音楽

75年4月『ガッツ』

大学を卒業してサラリーマンになってから1年ぐらい後のこと、ぼくは世界のいろんな国の民謡を幅広く聞くような何人かの友人を集めて、毎月一回、レコード・コンサートをやっていたことがある。行きつけの輸入レコード店で、ちょっと風変わりなレコードばかり買っている人の住所氏名を教わって、案内状を出したりした。ぼくの勤務先に近い東京駅八重洲口あたりの喫茶店などで、やらせてもらった。こういうレコード・コンサートはいつも場所がなくて困ったものだった。世界の民俗音楽なんていうのでは、せいぜい10人あまりしか集まらないから、喫茶店を借り切るのは無理なのである。それに、フラメンコからアメリカ民謡、ヨーデル、アフリカ音楽……と世界中のものを何でも聞いてみよう、などと言っても、それぞれに趣味が食い違っていて、困難だった。当時の仲間のひとり濱田滋郎くんは、いまスペイン音楽と南米フォルクローレの研究の第一人者になっている。

このレコード・コンサートでも、フィリップ・クーテフのブルガリア合唱音楽をかけたことがあるはずだけど、あまり反響は呼ばなかった。

これがもう18年ほどむかしの話なのだが、あれから10

CamScannerでスキャン

年ほどたって、ようやくぼくは、ぼく以上にクーテフに憑かれた男に会うことができた。この男、名前を山城祥二という。本職は大学の研究室にいる自然科学者なのだが、そのかたわら学生を集めて合唱団の指揮者をやっていて、なんとあのクーテフの難しい合唱音楽に挑戦し、みごとにホンモノそっくりのサウンドを出してしまったのである。——こんなふうに書くと、オレたち声帯模写をやってるわけじゃないよ、なんて山城センセイは怒るかもしれない。

彼の率いる合唱団は、以前はハトの会といったが、昨年、芸能山城組という風変わりな名前に変えた。彼らはとにかくこれまでの合唱音楽にあき足らず、それをブチ破る突破口としてブルガリアの合唱音楽に取り組み、そこからさらに幅を広げて各国の民俗音楽、民俗芸能を取り入れて独自の世界を作りあげ、いま合唱界の台風の眼となっている。

山城組がブルガリアの合唱音楽をマスターし、その発声法を応用しながらトルコやバリ島や日本などいろんな国の音楽芸能をモノにしてきていることでもわかるように、世界中の民俗音楽には、ある程度まで共通したところがある。クラシックのようなキレイな声じゃなく、ふつうにしゃべるのと同じような声の出し方で歌う、なんてのも民俗音楽の特徴かもしれない。

[illegible]

声のころがし方まで追分と同じなので、初めて聞いたときビックリしてしまった。

笛といえば、南米のアンデス山脈のあたりで使われる、これも尺八に似たケーナという笛が、このところ日本でも親しまれるようになったが、笛の音楽もいいものだ。昨年トリオから出たルーマニアの笛の音楽を集めたレコードなども、ぜひ多くの人に聞いてもらいたい。

20年近くむかし、サラリーマンだったぼくが、苦労して仲間を集めレコードを聞いていたころとくらべると、民俗音楽はずいぶん身近な存在になった。日本盤でもいいレコードがそろい始めている。そういったレコードを通じて、いろんな国の民俗音楽を幅広く聞いている人たちもふえた。ブルースなんかも民俗音楽のうちに入るわけだが、いまでは大きなひとつの分野に成長した。

考えてみれば、いわゆるフォークソングなどももともと民俗音楽から出たものだし、ラテン音楽も民俗的な色彩の濃いものをどっさり含んでいる。ロックにしても、アメリカ南部のスワンプ・ミュージックだのブルースだのと民俗的な要素を取り入れてきた。ポピュラー音楽というものは、民俗音楽を土台としてその上に建てられた家みたいなものだ。だからぼくは、ジャズ、ラテン、フォーク、ロック、ソウルとあれこれ手をのばし、ナンデモ屋の模様を呈しているけど、ほんとうはそれらが全部民俗音楽の土台のところでつながっているのであって、ぼくのみでは、ジャズもラテンもブルースも歌謡曲も、

たがいにからみ合ったひとつのものなのである。

これから日本でどんな音楽が話題をまき、脚光を浴びるにしても、それらは必ず民俗音楽の土台から出てくるはずだ。だからぼくにとってはけっして目新しいものではないだろう。たいていの人よりも早くそういう動きを的確にキャッチすることができるのは、情報網が完備してるとかいうことでなく、新しい動きの出てくるモトのところをぼくがガッチリつかんでいるからなのだ。

それでは、これからどんな音楽が出てくるだろうか。ひとつ予言してみよう。

まず、今年の話題の中心は、ジャマイカのレゲエとニューヨークのサルサ。どちらもラテン系の音楽だ。もちろん、これまであったラテンとは、ちょっと違っている。レゲエもサルサも、ロックなどの影響をうけたモダンな音楽だが、そのくせ民俗音楽の泥臭い味もタップリ持っている。とにかく、新しさと泥臭さをミックスした音楽がこれからの傾向としてすっと出てくることは間違いない。中途ハンパなのはダメ。

そして来年あたりからアフリカ音楽が日本でもそろそろ注目され始めるだろう。これもやはり、アフリカ音楽の伝統を尊重しながらもそこにナウな感覚をもり込んだ音楽ということになると思う。もちろんロック、ソウル、ブルースは、そういった動きと並行して、影響し合いながら、これからも力を持ちつづけるだろう。

芸能山城組も、これからの目標をコンゴ（ザイール）の合唱音楽においている。アフリカの中央にあるコンゴの音楽は、すでにハービー・ハンコックなどにも影響を与えているが、このコンゴに住むピグミーの合唱音楽もぼくの大好きなもののひとつ。レコードではずいぶん聞いたけど、一度ジカに見てみたい。ピグミーたちに会ってすばらしい合唱をナマで聞くのが、こんごに残されたぼくの最大の夢である。

75年7月30日『朝日新聞』

すばらしいブルースマンたちに会った

（75年）7月29日に第3回ブルース・フェスティヴァルが終了した。その東京初演の20日の夜、日比谷野外音楽堂の石垣にもたれて、オーティス・ラッシュの演奏するブルースを聞きながら、ぼくは夢うつつのぼんやりし

CamScannerでスキャン

た気分の中にただよっていた。ラッシュの演奏のすばらしさにうっとりするやら、ようやくこのフェスティヴァルを無事に開幕できた安心感やら、疲れやら眠気やらで、いつの間にか放心状態に陥っていたのである。

オーティス・ラッシュの演奏が終わり、ワーッと拍手が起きた。ぼくはハッとわれに返って、司会の任務を思い出し、ステージに駆けあがった。マイクを握ったものの、しゃべる言葉につまってしまって、とんだ失態を聴衆のみなさんにお見せするハメになった。

でも、ほんの2、3分のことだったに違いないあの夢うつつの状態は、あとから思い出しても、とてもいい気分だった。そのときどうもぼくは、第1回、第2回ブルース・フェスティヴァルにやってきたスリーピー・ジョン・エステスやロバート・ロックウッドやジュニア・ウェルズの面影をまぶたに浮かべ、いまステージで演奏しているオーティス・ラッシュの姿にダブらせていたようだ。

枯れ木のようにやせた体をいつもぎごちなくこわばらせている盲目の老人エステスがはじけるように鋭い声で歌い出したときの驚き。ひげの白くなった初老のロックウッドがブルースという素朴な音楽にとっては最高度といえそうなハーモニーの感覚でみごとなギターを聴かせてくれたときの感動。ステージでは派手な衣装でアクションたっぷりにハーモニカを吹きまくって客を湧かすくせに、楽屋ではいつもさびしそうな顔をしているウェルズが、タクシーの中でふと、おれも日本人になりたいな、とつぶやいたときのショック。これまでにブルース・フェスティヴァルで出会ったブラック・ブルースマンたちは、それぞれに強烈な印象を残していった。

そしていままた、ビッグ・ジョウ・ウィリアムズ、リトル・ブラザー・モンゴメリー、オーティス・ラッシュたち。いずれもすごく存在感をもった、ぼくにとってはズシリと重い人たちだ。72歳で、ふとりすぎて体をちょっと動かすのも大儀そうなのに、おれはボブ・ディランのゴッド・ファーザーだ、と笑いながら言ってのけ、かつてディランに教えたときと同じように大きな声でブルースを歌い、破れギターをかきならすウィリアムズも、相当な剛の者に違いないが、いま働きざかりの41歳で実力はブルース界の最高とさえいわれながら、世渡りがへたなためにごく地味な活動しかしていないラッシュの、常に微笑を絶やさぬ柔和な表情に、底知れぬ人間の大きさを感じないでいられなかった。

アメリカ黒人音楽の原点であり、ひいては今日のポピュラー音楽の基盤とも言えるブルースを、なまの姿で日本の若者たちに知ってもらおうと企画したブルース・フェスティヴァルだが、プロデュースをやってきたぼく自身が、いちばん勉強させてもらったという気がする。アメリカから招いたブルースマンたちだけでなく、それを聞きに集まった聴衆からも、ぼくは多くのものを学んだ。いちばん安い席の入場料と往復の電車賃だけを握りしめ、

CamScannerでスキャン

来てくれた若い人たち。流行のソウル・ミュージックが派手に着飾ったカッコいい若者を集めているのと対照的に、同じ黒人音楽なのにブルースにはどうしてこう素朴で貧素な客ばかり集まるんだろう。ぼくはそれがうれしいのだけど。

こうした、いいブルースマンといい聴衆との出会いの場をこれからも作りつづけてゆくには、どうすればいいのか。人間の真実にジカにふれる音楽が作り出してくれる共和圏の未来図を夢みながら、ぼくはオーティス・ラッシュの演奏の間じゅうぼんやりとしていたのだった。

75年11月『ガッツ』

ビッグ・ジョウ・ウイリアムズのギター

第3回ブルース・フェスで来日したビッグ・ジョウ・ウイリアムズは、ほんとうにおもしろい人だった。コンサートをみた方は、あのものすごいボロ・ギターとボロ・アンプを憶えてるだろう。f穴のジャズ・ギターなのだが、表面板がヒビだらけで、テープをベタベタ貼りつけて押さえてある。こいつにギター・マイクをつけてるんだが、つないだアンプというのがまたすごいヤツ。30センチ四方くらいの木箱に布を貼ったものに、ボール紙をあてがって、これまたテープ、ベタベタときてるから、中身がどうなってるんだかいっさいわからない。これが実にいい音を出すのだ。コットー星で変な楽器をみつけるのを人生最大の楽しみとしているぼくでさえも、このオッサンのギターとアンプには、スンマセンと頭を下げざるを得なかった。

彼のギターについては、フシギなことがまだある。弦の数が9本という珍品なのだ。それも、もともとはふつうの6本だったのを、自分でヘッドに3個のペグ（糸巻）をつけ、9弦に改造しちゃったのだ。

記者会見のとき、ジョウおじさんはこう語った。——9弦ギターは、おれが考えだした、偉大な発明である。おれも最初は6弦だった。ところが、おれのギター奏法をすぐにほかのヤツが盗んでしまうので、頭にきて、マネされないためには、弦の数を変えればいいと思ったんだ。それで7弦にしてみたら、すぐにそのマネをしたヤツがいた。8弦にしてもまたマネされた。そこで9弦にしたら、もう誰もマネできなかった。それ以来、おれの

CamScannerでスキャン

ギターは3弦なのさ。

ホントかいな、と思う人がいるかもしれない、でもブルース・シンガーたちは、自分で奏法を考えだすところか、楽器だって、お手製なんて珍しくなかったんだ。だから、ぼくはジョウの話はかなり信用できると思ってる。彼はまた、こんなことも言ってた。——おれは初め、自分で作った1弦のギターを弾いてた。スライド奏法でね。そのころはまだ、おれのまわりには、ギターなんか弾くヤツ全然いなかったんだ。だからおれは、ギターの弾き方なんて全部自分で考えだしたのさ。誰にも教わったことなんかないよ。

アフリカのタイコを叩く日本人

75年9月『ガッツ』

アフリカのタイコを叩いたりユニークな音楽をやるジャズ・ドラマー、石川晶さんに会った。彼とバッタリ出っくわしたのが、なんと13日の金曜日だった。青山3丁目のロブロイというジャズ・クラブでのことだ。

石川さんの話に入る前に、ちょっと脱線してしまうのだけども、ロブロイというのは、いまは東京でも数少ない、お酒を飲みながらナマのジャズの聞ける店で、それも一流のジャズ・プレイヤーが出る。ママの遠藤瓔子さんは、ジャズの専門誌『スイングジャーナル』に原稿を書いたりしている日本ジャズ界の黒幕?のひとり。若手のジャズ・プレイヤーやシンガーを育てるのに熱心な、貴重かつチャーミングな女性だ。

このロブロイに、いま毎月第1と第2の金曜日に、松岡直也さんというピアニストが出ている。全然有名ではないけど、すごい実力の持ち主で、ことにラテン音楽の研究では日本の第一人者だ。この松岡さんの出演する日には、いろんなミュージシャンが遊びに来て飛び入りで演奏に参加する。

アメリカに〝ミュージシャンズ・ミュージシャン〟という言葉がある。一般音楽ファンには知られていないけどミュージシャン仲間では高く評価されている人のことだ。松岡さんはまさにミュージシャンズ・ミュージシャンの典型だ。

6月13日の金曜日には、ジャズ界の大ベテラン宮沢昭

CamScannerでスキャン

さん（テナー）をはじめいろんな人たちが遊びに来て、一緒にプレイした。石川晶さんもそのひとりだったのである。その前の週の6月6日にも石川さんは来ていた。この日は、ペドロ・アンド・カプリシャスのペドロ氏もパーカッションを叩いていた。

石川さんに言わせると「ナオちゃん（松岡さんのこと）が18でオレが19のときに、ナオちゃんがバンマス（リーダー）で、一緒にバンドをやってたんだ。彼はそのころからすごかったよ」とのことで、いまでもこうしてときどきジャム・セッションを楽しむ仲なのだ。

なお、石川さんは、いつもはドラムスだが、ロプロイでナオちゃんとやったときにはラテン・パーカッションを叩いていた。アフリカ仕込みのパーカッションは、さすがに味もあり迫力もあった。

演奏は夜の11時ごろ終わる。そのあと石川さんや松岡さんたちが話しているのを、ぼくは水割りをチビチビやりながら聞いていた。

ドラムをどんなに大きな音で叩いていても、ほかの楽器が聞こえなくなったとしたら、それはリズムが悪いからだ。本当にピッタリ合っていたら、自分がいくら大きな音を出していても、ほかの人の音はチャンと聞こえる。逆にギターとかサックスとかをやっている人も、うまいドラマーが叩いているドラムの音はちゃんと聞こえるけど、ドラマーがヘタだと聞きづらくてリズムがつかめなくなってしまう。——これは石川さんが話していたことだが、松岡さんたちもそうそうと言って同意を示している。ミュージシャンのこういう体験談ははくにも大いに参考になる。

もうひとつ石川さんの言葉で印象に残ったのは、ドラマーはカラダがやわらかくなくてはダメだ、ということ。自分は腰がいうことをきかなくなったらドラムをやめるつもりだ、こんなふうに言っておいて、彼は椅子から立ち、楽器をかたづけたあとの空間に出て行って、ベタリと床に座り、ヒザから上をグウッとうしろにそらせた。彼の上半身は弓なりになって、頭が床についた。カラダの柔軟さももちろんだが、すごい腹筋の力だ。やっぱりきたえ方がちがうね。

サヨナラをして、それぞれ家路に向かったのは午前2時ごろだったろうか。別れぎわに石川さんは、明日6時から富士フィルムでコンサートをやるから聞きに来ませんか、と言った。

高樹町（南青山7丁目）の角にそびえている富士フィルムのビルの1階に、200人ぐらいはいれるシャレたホールがあって、そこで毎月第2土曜日の午後6時から、石川晶とカウント・バッファローズの無料コンサートが行なわれている。

明日はアフリカの楽器も使いますよ、という石川さんの一言にひかれて、ぼくは翌日ノコノコ出かけた。小ぢんまりとしたホールで、舞台にはドンチョウもない。リハーサルをやってるうちからお客さんを入れちゃってい

CamScannerでスキャン

る。なんともあけっぴろげなコンサートだ。ある、ある、アフリカのタイコがステージにおいてある。

石川さんとカウント・バッファローズの演奏は、いつものとおりジャズをベースにしてロックやソウルやラテンの感覚も加えた、実にナウなサウンドをバンバンぶっ放す。聞いてるとカラダが自然に動き出す。きようは特別ゲストとして、ナオちゃんこと松岡直也さんが加わり、エレキ・ピアノを弾いてくれます…と司会も石川さんが自分でやっちまう。松岡さんといつも一緒にやっているラリー寿永、石山実のふたりのラテン・パーカッションも一緒だ。そして第2部は松岡さんのオリジナル曲の特集。すごい高度なラテン・ジャズで、テンポは早いしアレンジはコッてるし「ぼくたちもこういう難しい曲をやらされてマッツァオです」と、石川さんの司会は「マッツァオ」の連発。たしかに大変な難曲だったが、エキサイティングな演奏にお客さんは大拍手。まずは成功のうちにコンサートは幕を閉じた――とつい書いてから気がついたんだけど、ドンチョウのないホールなので、本当は演奏は終わっても幕はおりてこなかった。

6月14日の富士フィルムのステージに持ち込まれたアフリカの楽器は、ウガンダのタイコが大小五つか六つぐらい。それにイスラエルの花瓶型のタイコ（ダラブッカ）や、ビルマのタイコなどもそばに置いてある。

ウガンダのタイコは、ウシの皮を張ったものやシマウマの皮を張ったものや、どれも美しい。胴がドンブリバチのように下にすぼまった形をしているので、石川さんは自分でスタンドを作って安定するようにしている。皮の締め方は、紐をいっぱい、ほとんど隙間がないくらいピッシリと張りめぐらして胴に固定するようになっている。それと、底のほうにも皮の張ってあるのがこの種のタイコの特徴だ。

アフリカの音楽というと、やはりどうしてもタイコがいちばん重要になるが、大ざっぱにいって西アフリカのタイコと東アフリカのタイコとをくらべると、西アフリカのタイコは皮が薄くピンと張ってあって、素手でたたくものが多い（もちろん例外もある）のに対し、東アフリカのタイコは皮が厚く、ややドボンという音で、スティック（ばち）でたたく。

石川さんのウガンダのタイコは、東アフリカでは〝ンゴーマ〟と呼ばれるもので、むかしは王様専属の楽士だけが父から子へとたたき方を伝授し、一般の人が演奏することは禁じられていた。それでイギリス人はロイヤル・ドラムなんて呼んだものだ。

これの大中小をならべて、太いスティックで石川さんがたたくと、ズン～と下腹にひびくような音がする。

「ジャズのビートもラテンのビートも根本はアフリカで、絶対につながりはありますよ」と石川さんはいう。

「だって、アメリカの黒人もアフリカの黒人も歩き方が同じですもんね。あのね、ぼくたちアフリカ熱病って

いってるんだけど、一度アフリカに行くと必ず何度でも行きたくなります。中毒みたいなもんですね」と笑った石川さん。今年の秋ごろ、またウガンダに楽器の買い出しに行こうと思ってるんです、と楽しそうにメガネの奥の目を細めた。

対照的な四つのコンサート

76年2月『ニューミュージック・マガジン』

土日のお休みをはさんで、'75年11月28日（金）、12月1日（月）、2日（火）、3日（水）の四日ぶっつづけでコンサートに行った。シャナナ、クロスビー&ナッシュ、ヒナマリア・イグルゴ、ミリー・ジャクソンと、ひとつひとつがまったく種類の違う音楽だった。

28日のシャナナは、第1部のタウン・クウン・ブギ・ウギ・バンドもなかなかの好演だったが、ちょうどほくの真うしろの席に、ヤンキーの若い男女合計10人ばかりが陣どってワイワイガヤガヤ。タウン・クウンがやってるうちから「シャーナーナー」のシュプレヒコールを繰り返す始末。アタマに来て、2度もうしろをふりむいて「ウルセー」とか「シャラップ」とか日英ごちゃまぜで文句言ったんだが聞きゃしない。みれば、冬だというのにソデナシのTシャツかなんか着てブタみたいな白い腕むき出しにしたショート・ヘアの連中だ。服装までもシャナナふうなのだ。

いよいよ第2部、シャナナの登場。服装は思い思いだが、大きっぱにいってどれもこれも50年代のチンピラ風俗という感じだ。それが、ヤンキー的いやらしさむき出しっていうふうにぼくには思えて、うしろできっきから騒いでる奴らともども、黒人とヒッピーを目のかたきにし、ヴェトナム戦争のころも政府を熱心に支持してたような、ニクソンのいう〝声なき大衆〟の典型をみせつけられたような不快さで胸がムカムカした。第1部の始まる前の冒頭に日米両国国歌など聞かされたせいもあったかもしれない。しかもそんな白人っぽさムキ出しの連中が、やる音楽は黒人音楽のイミテーションなのだから、おかしくなってしまう。そんな反感いっぱいで、苦虫をかんだような顔でみていたぼくも、彼らのあまりにも達者なショウと力いっぱいの演奏ぶりにだんだん引きずり

CamScannerでスキャン

込まれ、いつしか拍手を送るようになっていた。正直いってこれまでシャナナなんてバカにしてたし、レコードもろくに聞いてなかった。これからもレコードを聞きたいとは思わないが、ステージ評を書くとしたらかなりほめて書いたに違いない。

そして1日がクロスビー&ナッシュの初日だ。これの批評は12月5日付け朝日夕刊に書いたから、そのままここで繰り返すつもりはないが、とにかく最悪のコンサートだった。ぼくの友人の評論家たちの中には、途中で帰った人もいるし、チューニングもロクにやってない、酔っぱらってたんじゃないか、招待で入ったんでなかったらマジメニヤレなんて野次をとばしたかったよ、など悪評さくさく。主催者が、ガラガラになるんじゃないかと心配しながらも武道館で2回もやったのは、そうしなければギャラがペイしないからなのだが、それでいて「リヴィング・ルーム・コンサートにしたかった」なんて、いい気なもんだぜ。メッセージなんたって子供だましみたいなレベルの低いもので、捕鯨禁止にしても、大きな文明批判のコンテクストから出てきたものでなく、鯨が可哀そうという思いつき的な発想だから、それだけをヒステリックに叫んでもピンと来ない。

ファンにしてみれば、ナマの姿をみられただけで感激したという人もいるだろうし、そういうミーハー的心情を笑う気は毛頭ないけど、クロスビーとナッシュのひどさはそれ以前の問題だと思う。アクースティック・ギターで武道館でやるシンドさに同情する人もあろうが、ぼくは、たったひとりのアクースティック・ギター弾き語りで武道館いっぱいの聴衆をみごとにひきつけてしまった人を知っている。ドノヴァンだ。ドノヴァンのコンサートがどんなにすばらしかったかを知る人なら、英語が通じないから、とか、アクースティックだから、とかいうエクスキューズで、クロスビーとナッシュを弁護することはできないはずだ。

シャナナが、ショート・ヘアの右翼的アメリカ人のいやらしさを感じさせながらも黒人の音楽のいいところをチャッカリ吸収して楽しいショウを作りあげたのと、髪長くヒゲをはやした一見反体制アメリカ人ふうのクロスビーたちが白人のダメさ、ヒッピー・キャピタリスト、フラワー・チルドレンのナレノハテの甘ったれたニセモノ性を見せつけて行ったのと、好対照だった。

ヒナマリア・イダルゴはアルゼンチンの女性歌手で、アルゼンチンの民謡や中南米の歌曲をセミ・クラシック的な唱法で歌う人。伴奏はクラシック・ギター1ちょう。シャナナのショウ的要素、クロスビーとナッシュのメッセージ性などとは無縁で、しっかりトレーニングしたオーソドックスなヴォーカルの美しさをまっ正面からぶつける、ひたすら誠実な歌い方が好感もてた。

古いヨーロッパの伝統のいい部分の結晶という感じの

CamScannerでスキャン

するイタルゴの公演だった。
そしてそれら三つの対照的なコンサートのどれともまたガラリと違ったのが、恐怖のミリー・ジャクスンだ。エセ黒人音楽のシャナナ、タメ白人音楽のクロスビー、正統ヨーロッパ音楽のイタルゴに対して、黒人音楽のすごさをモロに感じさせたミリーだった。
ミリーの英語はクロスビーとナッシュにくらべても格段のわかりにくさだったけど、「あたいの言ってること、あんたたちにゃチンプンカンプンなんだろうね。どう、少しはわかる人いるかい、ゲァハハハハ…」といった調子で、〝ブル・シット〟とか最悪の汚い言葉を吐きまくるわ、客のほうをむいてすごい咳ばらいをマイクにたたきつけるわ、タオルを胸の中につっこんで汗をふくわ、行儀の悪いことこの上なし。ひどい風邪だったようだが、ノドの調子の悪さも、譜面をタクシーの中に忘れたことも、エクスキューズにするどころか、すべて「ゲァハハ…」なのだ。そして、ひどく咳をしたかと思ったら、歌い出したトタンに見事な声。黒人のヴァイタリティにぼくは完全にノックアウトされた。

76年5月『レコード芸術』

民族意識むき出しのレゲエ〔レコード紹介〕

バーニング・スピア（燃える槍）というのは、ウィンストン・ロドニー、リュパート・ウィリントン、デルロイ・ハインズの3人のジャマイカ人のグループ。ぼくは最近出た『マーカス・ガーヴィ』（アイランド輸入盤）で初めて知った。タイトルの「マーカス・ガーヴィ」は1910年代後半から20年代前半にかけて米国で〝アフリカへ帰ろう〟という一種の民族主義運動を行なった黒人の運動家で、ジャマイカ出身である。わが国で出ている黒人史の本などでは彼はむしろハッタリ的な大衆扇動者として描かれる傾向があるが、いまのジャマイカの民族意識の高揚の中で再評価されているようだ。
このレコードの曲の多くはウィンストン・ロドニーの自作で、マーカス・ガーヴィ（彼はギャーヴィと発音している）をたたえる歌に始まり、奴隷時代を歌ったものなど、ジャマイカでの黒人の闘争の盛り上がりを背景としたものが多い。バーニング・スピアというグループ名も

CamScannerでスキャン

すこぶる戦闘的である。彼らの歌い方は、ふつうの基準でいえば声も悪く、ヘタというほうが当たっている。しかしそれが逆に、音楽的になり過ぎて快く聞かれることを避け、人間味を強く感じさせて主張の伝達力を高めているように思えるのが興味深い。しかも、バックの演奏が歌とは逆に実に音楽的で、しかもドサリと重い手応えをもっている。これまでにぼくの聞いたどのレゲエのアルバムよりもヘヴィな演奏だ。

76年7月『ステレオ芸術』

愛聴する10枚のLP　〔アンケート回答〕

①“Negro Spirituals” Original Five Blind Boys of Mississipi ほか　(仏 Vogue LDM10002)
②“Mojo Hand” Lightnin’ Hopkins　(米 Fury 104；米 Trip 8015；米 Souffle 2013)
③“Montunos Cubanos” Estrellas Del Ritmo (米 SMC 508)
④“Colleccion De Oro” Sexteto Habanero　(米 CDO 1201)
⑤“Music Of Bulgaria” クーテフ指揮　ブルガリア共和国国立合唱団　(米エンジェル ANG65026；米ナンサッチ H72011)
⑥“Lark” Linda Lewis　(米リプリーズ MS 2120)
⑦『不滅のオーティス・レディング』　(アトランティック P6111)
⑧『イッツ・オンリー・ロックンロール』ローリング・ストーンズ　(ローリング・ストーンズ P10132)
⑨『南十字星』ザ・バンド　(キャピトル ECS 80392)
⑩『永遠のリズム』ドン・チェリー　(MPS ULX28)

私を今日あらしめた一冊の本、というような原稿やアンケートの依頼には応じないことにしている、と誰かが書いているのを最近目にした。残念ながらそれを見たのは、この10枚のレコードの原稿を引き受けてしまったあとだったので、そういう依頼は一切お断りすることにしています、というカッコいいセリフを真似しそこなった。

たしかに、何千冊の本、何万枚のアルバムがあろうと、そのひとつひとつとの出会いの思い出は、軽重を比較して順列をつけたりベストを選ぶなどということを許さな

CamScannerでスキャン

い性格のものであるはずだが、いっぽうでまた、お気に入りのコレクションについて語るというのも、コレクターたるものには打ち克ちがたく誘惑的なことであるに違いない。

ここに挙げた10枚のアルバムは、たまたまこれを選んだときぼくの頭に浮かんだ10枚であるに過ぎず、別のときに選べば別の10枚を挙げるかもしれない。ぼくのようにクラシック以外の音楽ならなんでも聴くというような人間にとってはことに、ジャズの1枚とブルガリア民謡の1枚とのどちらを選ぶかは、ある程度気まぐれにならざるを得ないからで、ジャズならジャズというひとつのジャンルに限って聴いている人なら、まだしも順位をつけやすかろうと思う。そんな気持ちもあって、最初は、いっそのことロックからだけとかブルースからだけとかいうふうに限定した範囲で10枚を選ぼうかとも考えたが、やはりそれではウソになってしまうので、ぼくの聞いているいろんなジャンルからそれぞれベストを挙げるような形になってしまった。それでもアフリカ音楽やインド音楽がひとつも入らなかったなど、心残りはある。実際いうと、アフリカ音楽などもよく聞いてはいるのだが、何枚かのアルバムを割ととっかえひっかえ聞いていて、特にどの1枚とか2枚とか限定しにくかったため結局見送った。

そういう意味で選びやすかったのが、例えばゴスペル・ソングの分野である。リストの最初に挙げたフランス・ヴォーグの25センチ盤は、ぼくが20年前に大学卒業直前に初めて聞いて大ショックをうけ、これでゴスペル・ソングというものの存在を知り、ファイヴ・ブラインド・ボーイズやベルズ・オヴ・ジョイを知り、そしてそれ以前から持っていた黒人音楽への関心がこれで決定的となり、一生彼らの音楽とつきあいつづけて行くことを運命づけられてしまったのだから、これこそぼくを今日あらしめた1枚のアルバムと言える。こういうのは文句なしに選ぶことができる。

ライトニン・ホプキンズはぼくのもっとも深く愛するブルース・シンガーだが、ゴスペルのばあいと違って、ブルースでライトニンに行きつくまでにぼくはかなり回り道をしてきている。それに、ここにあげたのはライトニンを初めて知ったレコードでもなければ、彼の魅力を本当に知ることになったレコードとも言えない。ライトニンは数多いレコードを出しているが（ぼくも50枚以上持っている）、どれをとっても不出来ということのない人なので、ほかのアルバムを挙げてもかまわないと思う。ただ、このアルバムはぼくがいちばんよく聞くアルバムである。『モージョ・ハンド』と題したフュリーのオリジナル盤はジャケットのデザインもいい。同じ内容でトリップやスフレから再発されたがジャケットは変わっている。

キューバ音楽は、2枚になった。SMCのほうは25センチ盤で今は入手不可能だし、持っている人もほとんど

CamScannerでスキャン

[illegible]

セステート・アバネーロのほうは、このグループの名前は前から知っていたが、レコードを聞くことができず、アメリカでやっとLP化されたものの、それは海賊盤でまに入らず、ようやく入手した同好の士にカセットにコピーしてもらったのをズイキの涙を流しながら聞いたものだった。だから、一昨年このLPが買えたときは、ほんとにようやく渇が癒されたという気持ちだった。音の悪さも気にせず、絶えず愛聴している。

フィリップ・クーテフ指揮の女声アンサンブルによるブルガリア民謡も20年来愛聴しつづけ、いまなお聞くたびにゾクゾクッとくるレコードだ。ぼくが最初買ったときはエンジェルから出ていたが、今はナンサッチで買える。

さて、リンダ・ルイスの『ひばり』は、これまで挙げてきたような系統的、伝統的な音楽とはまったく違う、ナウな音楽だ。リンダは若くチャーミングな黒人の女の子だが、ソングライターとしても、シンガーとしても、70年代の生んだ最高の存在だとぼくは確信している。『ひばり』はその彼女のこれまでの最高のアルバムで、美し

[illegible]

ソウルからオーティス・レディング、イギリスのロックからローリング・ストーンズ、アメリカのロックからザ・バンド、ジャズからドン・チェリーを選んだ。いずれも日本で出ているレコードだ。

オーティスは若くして死んでしまったが、彼のアルバムのどれもがすばらしいその中で、ぼくには彼の死の直後に出たこのアルバムがことに印象深い。『シングズ・ソウル・バラッツ』や『ディクショナリー・オヴ・ソウル』もいい。彼がもう少し長生きしてくれたらソウル・ミュージックはいまのようなひどい状態にならなかったろうに、という嘆きもあるが、しかし26歳で死ぬまでにあれだけの名作を残せたのだから、あれでよかったのかとも思う。

ロックのグループにもシンガーにも、デビュー・アルバムが最高、という人が多い。ザ・バンドとローリング・ストーンズはその例外だ。ことにストーンズは最近のものほどいい。そのことじたいが、彼らが稀有のグループであることを表わしている。最新作『ブラック・アンド・ブルー』もここに挙げたものに劣らぬ名作だと思うが、発売後なお日浅く、愛聴したというに至っていないので、前作を挙げておいた。

ジャズは、挙げ出したらキリがないので目をつぶって

CamScannerでスキャン

ードを引くような気持ちで選んだ。エリントンでもコールマン・ホウキンズでもアート・アンサンブル・オヴ・シカゴでもよかったかもしれない。

聞き手の想像力を支えるもの

1976年9月『ニューミュージック・マガジン』

ファニア・オール・スターズの演奏とニューヨークのラテン系ゲットーのドキュメントを一体化した映画『アワ・ラテン・シング』が東京で何度か試写され、好評を得ている。

この映画を見て初めてサルサのおもしろさがわかった、という人が多い。レコードを聞いてるだけでは、これまでのラテンと違わないように感じたし、とうようさんがサルサはロック世代のラテンだと言ってることの意味がわかんなかったけど、あの映画を見てなるほどと思った、とおっしゃる方もある。レコードだけで聞いているのよりも10倍もいいねえ、と同じような感想を数人の友人から聞いた。もちろん、同じ71年8月26日のチーターでの実況録音のレコードと比較しての感想である。

大変に失礼ではあるが、率直に言わせていただこう。映画をみるまでサルサのすばらしさがわからなかったというのがあまりにおろかで、ぼくは笑止してしまった。

ぼくは、なぜ音楽が好きで、音楽について語るのを一生の仕事ときめてるかというと、音楽ほどイマジナティヴなもの、豊かな想像力をぼくから引っぱり出してくれるものをほかに知らないからだ。もちろん絵とか工芸品を見るのも大好きだし、そういった視覚的なものも想像力を刺激してくれる。でも、聴覚のほうが、メッセージが具体的でないだけに想像が自由で、楽しいのだ。即物的でないだけにかえってたくさんのメッセージが凝縮して詰め込まれている。つまり、音楽ほど情報量の大きいメディアはないと信じている。映画のように視覚と聴覚とを動員して、具体的な状況をありありと伝達されてしまうと、伝達が具体的すぎて、イマジネイションが限定されてしまう。映画とかミュージカルとかいういわゆる総合芸術にはぼくがトコトン惚れ込めない原因がそのへんにある。

つまり、ぼくにとっては、あの映画で見られたような、

CamScannerでスキャン

ファニア・オール・スターズの演奏にあこがれているほどの人、それを支えているニューヨーク下町の少数民族の生きざま、といったものは、全部、レコードを聞くだけではとうてい分かってたことだった。その程度の情報はチャンとレコードの中に入っている。それどころか、あのレコードの音楽には、もっと広い背景、アフリカとヨーロッパと新大陸（西インド諸島と米国）の歴史の総体が、凝縮して詰め込まれている。受け手のほうに、それだけの情報を感じ取る想像力があるかどうかの問題なのである。豊かな想像力をもっている人には、映画のほうが、ニューヨークの中の特定地区の生活を具体的に見せてしまうからかえってその裏にあるものは想像しにくくなるという意味で、情報量が少ないと言ってもいいのではないか。

そのような想像力というものは、やはり音楽を聞くことだけで養われるものではないだろう。歴史や文化についての幅広い知識をもっているかいないかが、チーターのファニア・オール・スターズのレコードを聞いてどれだけの情報を受け取れるかをかなり左右するだろう。教養なんて言葉には反発する人が多いと思うし、音楽、ことにロックなど聞くのに教養はカンケイないと考えてる人もあろうが、ぼくはそうは思わない。クラシック音楽は、クラシック音楽それじたいについての知識をある程度もっている人が聞くことを前提にして作られている音楽（つまり専門的聴衆のための音楽）だが、ロックやそのほか民俗的基盤をもつポピュラー音楽は、世界についての歴史的・社会的知識をもっていればいるほどよく味わえる音楽なのである。

もちろん、歴史や文化に関する知識や教養だけでは音楽を感じることはできない。音楽に凝集されている情報は、知的な分析によって受容されるものではなくて、情動を感得することによって伝達をうけ、想像力として受け手の心の中に広がって行くものである。人間をひとつの情報変換系とみたばあい、知的分析による情報処理能力は極めてスロー・スピードであって、フィーリングで受けとめるばあいの処理能力のほうが比較にならないほど大きいからだ。だからこそ、主にフィーリングに訴える音楽というものが、情報メディアとして非常にすぐれた性能をもっているのである。

従って、そのような音楽の伝える情報を的確に受け取り、そこから大きなイマジネイションを得るために必要なのは、知識や教養と有機的に結合した音楽的感性である。

右に書いたことで容易におわかりいただけると思うが、音楽の伝える情報量は、ミュージシャン自身が表現しようと意図したものよりも遥かに大きい。そのミュージシャンが、この曲でこういうことを表わそうなんて考えたこと以外に、そのミュージシャン自身と彼を生み出した文化の総体がその音楽に出てしまうのである。だから、音楽の表現論は、伝達論のごく些細な小部分でしかない。

CamScannerでスキャン

例えば五木寛之さんが藤圭子の歌にさまざまな怨念を聞き取ったとする。藤圭子自身が私はそんなこと歌ったおぼえはありませんと言ったばあい、五木さんの怨歌論は、ひとりよがりのナンセンスなものだったことになるかというと、けっしてそうではないのだ。歌手につもりがあろうとなかろうと、怨念という情報は彼女の歌にこもっているのだから。それと同時に、中川五郎くんが、ぼくのアルバムが日本語を解しない人によって音だけで聞かれたとしたらたまらない、などと発言するのは、ミュージシャンの思い上がりであって、ミュージシャンが聞き手の自由な想像力を制限しようとするなんてとんでもないことだ。

盛り上がったサルサの初来日 〔公演評〕

76年10月2日『朝日新聞』

「サルサ？　いったいそりゃなんだい？」

サルサの最高のグループ、ファニア・オール・スターズの日本公演を計画したぼくたちが、マスコミ関係などにあいさつに行くと、必ずこう聞かれた。無理もない。ぼく自身サルサという言葉を初めて目にしたのが2年前、日本でファニア・オール・スターズのレコードが出始めたのが1年前のことなのだから。

でも、無理を承知で強行した日本公演を、予期しないほどの成功のうちに終えたいま、やってよかったという充実感と、サルサという音楽の底知れぬパワーに触れたショックの後遺症とで、ぼくはボーッとなってしまっている。

ファニア・オール・スターズはニューヨークからやってきた。だが彼らの音楽サルサは、いわゆるラテン音楽の一種である。ニューヨークには、たくさんのプエルトリコ移民が住んでいて、黒人のブラック・パワーにつぐ第三のパワーとなりつつある。そのプエルトリコ人たちがカリブ海から持ち込んだ音楽が、ニューヨークで独自の発達をとげて、サルサとなった。そして、黒人音楽ソウル・ミュージックが黒人の社会的地位の向上につれてパンチ力を失ったのに代わって、2、3年前からサルサ・パワーが頭角を現わし始めた。アメリカの音楽界では今年はサルサが最大の話題になっている。

そのサルサ大進撃の先頭に立つのがファニア・オー

CamScannerでスキャン

ランディ・ニューマンの誠実な告発 〔レコード紹介〕

78年3月『話の特集』

来日を前にして、ボブ・ディランのうわさで持ち切りだ。ぼくもかつてディランにはずいぶん入れ上げたものだったが、いまはもうこのエタイの知れない男からすっかり心が離れてしまっていて、ようやく待望の来日実現なんていっても、別にどうってこともない、冷やかな気持ちで眺めている。

ディランがすっかりつまらなくなってしまった、というのと対照して、いつも頭に浮かべるのが、ランディ・ニューマンの存在である。ディランのダメさを思うたびにニューマンを思い出し、逆にまたニューマンのすごさに驚くたびに、こいつにくらべたらディランのダラシなさはどうだ、とつい引き合いに出したくなってしまう。

昨年（77年）の年間ベスト・アルバムに、ぼくがちゅうちょなく選んだのが、ランディ・ニューマンの『小さな犯罪者』（ワーナー）だった。彼が3年ぶりに出した新作である。ディランに裏切られ、アイソをつかしたぼくは、その分までランディに想いを懸けている。心の底のどこかで、まさかこいつまでオレを裏切りはしないだろうな、という願望と不安が入り交って、なかなか出ない彼の新作を待ちつづけていた。そんなぼくの熱い期待に、充分に応えてくれたレコードだった。

アルバムは「ショート・ピープル」つまり、背の低い奴ら、というのから始まる。チビは生きる値打ちもない、手も小さく、眼も小さく、そのくせホラばかりでっかくて、鼻も歯も小さくて、みじめな小さな足にカカトの高い靴を履いたりして、こういうチビどもにゃおれのまわりに居てもらいたくないよ。——こんなドギツいことを、ランディは平気で歌う。差別用語だの何だのとタブーの多い日本で、ひたすら心やさしく小市民的良識あふれる歌を書き綴るわが国のシンガー・ソングライターたちと

CamScannerでスキャン

は、えらい違いだ。なぜランディは背の低い人間をこんなにもさげすみ、目の仇のようにやっつけるのだろう。どう考えたって、文字どおり、背の低い人、ということとは思えない。何か裏の意味があるのか。チビという言葉で何かを象徴しているのだろうか。

チビたちをケチョンケチョンにやっつけたのに続いて、2曲めではデブが槍玉にあげられる。路上にペッペッと唾を吐き、会う人ごとに笑顔であいさつを送る太った男に、何とか金を借りようと、馬の話やら女の話やらで気を引いてみる。兄貴や軍隊、妹は刑務所、保釈金にぜひとも50ドル必要なんですよ、太っちょさん、ねえ、聞いてくださいよ…。それに答えてデブ男は、太った人間をバカにしてはいけないよ、おまえなんて死ぬまでインチキ野郎さ、なんて言ってる。このファット・マンも、何かを表わしているようだけどいったい何なのだろうか。

3曲めに、アルバム・タイトルの曲が出てくる。〝リトル・クリミナルズ〟だから、ほんとうは「小さな犯罪者たち」と訳さなくてはいけない。アップタウンの仲間なんか引き連れて、何しにここに戻ってきたんだ、おまえたちの麻薬商売に用はないよ、どうせわれわれをまた締め上げようって魂胆だろう、テーブルの上のブラックジャックをのけなよ、えもん掛けからコートを取んなよ、ここらへんをウロつかないで、さっさと出てっておくれ。どうやら、ナラズ者が訪ねて来たのを必死に追っ払おうとしている様子だ。おまえらはおまえらで勝手にやれよ、われわれのしあわせな家庭を乱さないでくれ、などという言葉も出てくるが、この〝犯罪者たち〟はどうも赤の他人のようには見えない。〝リトル〟という形容詞がついているのをみても、相手を心の底から憎んでいない感じだ。この歌だけではない。前の2曲の、チビやデブたちにしても、どうも身内の人間のような気配が感じられる。あれだけチビの悪口を言っておいて、背の低い奴はぼくや君と同じだ、なんて言ったり、人類はみな兄弟、なんて言ったかと思うと、そいつはすばらしい世界だね、とまぜっ返したりする個所もあるが、とにかく、チビもデブもチンピラたちも、ランディの歌いぶりは、赤の他人を非難しているというよりも、身内のゴタゴタを告白している感じがあって、ぼくには、どれもアメリカのことを歌っているのではないかと思えるのだ。アメリカというものへの、やりきれなさ、ウンザリするという気持ち、でも自分自身もアメリカの一部であり、骨肉の情を断ち切れないところも大いにある、といった複雑な感情が表われている。

15年前、まだ若かったボブ・ディランは、勇ましい言葉でオトナたちを批判し、戦争犯罪者たちを断罪した。だが、正義の味方ヅラをして体制側の人間を斬って捨てることの空しさに気づいてからのディランは、社会的関心を彼の歌から消し去り、前衛詩人のように言葉のイマジネイションを弄する難解な歌詞によって、本心のありと場所をくらますようになった。ランディ・ニューマンも、

CamScannerでスキャン

言葉を象徴的に使うから、何を表わしているのか、なかなかつかみにくいのだが、ディランの文学的な難解さとは全然違って、言葉づかいそのものは日常会話のように平易である。その平易な言葉の奥に、ランディ・ニューマンの言いたいことが隠されている。ランディはディランと違っていまも強烈な社会への関心を持ち続けている。というよりも単刀直入に、ランディはいつもアメリカと、その人々と、その歴史とを歌いつづけている、と言っていいだろう。

そのアメリカは、自分もそこに所属しているアメリカであって、かつてのディランのように自分がドロップアウトしたつもりで敵対的な目で見たアメリカ、なのではない。ディランは結局自分がアメリカから脱出しきれるものではないことを悟り、逆に開き直ってアメリカの一部になり切ってしまったように見えるが、ランディは自分をアメリカの中に置いたままで、わが身を切る痛さを覚えながらアメリカを批判しつづけている。しかも、ランディもディランと同じくユダヤ系だが、もともとのアメリカ人ではなくアメリカ人になったユダヤ人の子孫として、自分が帰属したアメリカを見つめるランディの眼が、このアルバムの中の「嵐の前のドイツにて」「フロイトによるアインシュタインの物真似」にハッキリと感じられる。

『小さな犯罪者』には、ぼくがディランにアイソをつかし、ランディに惚れぬいているゆえんのものが、すべて収められた作品だ。

78年4月『ニューミュージック・マガジン』

孤島からパリに帰ったブレール　〔レコード紹介〕

フランスの音楽など大嫌いなぼくが、珍しくシャンソンのレコードに感激した。ジャック・ブレールの『偉大なる魂の復活』（パークレー）である。

ブレールといえば、アメリカでも多くの歌手のレパートリーとなっている「行かないで」の作者だし、ジュディ・コリンズなんかもこの人の作品を歌っており、アメリカ音楽しか聞かない人も名前くらいは知ってるだろう。彼はシャンソンのステージから10年、レコーディング・スタジオから5年、遠ざかっていて、ことに最近3年のあいだというものは、南太平洋のマルケサス諸島の、タ

CamScannerでスキャン

ヒチのさらに東にある小さな島にとじこもり、ロビンソン・クルーソーのような暮らしをひとりでしていたという。そんな中で書き溜めた曲をもって昨年（77年）9月に突然パリに現われ、録音したのがこのアルバムというわけだ。

冒頭の「ジョーレス」という曲。アコーディオンだけの控えめな伴奏で、単調な下降音階が反覆して歌われる。ぼくはすぐに、アリスチード・ブリュアン（1851～1925）を思い出した。ブリュアンの作った曲も、同じような下降するメロディの反覆だったが、ブレールの新曲は、それを連想させるほど素朴な曲だった。曲の素朴さが、そのまま、力強い歌いぶりになっている。リキんでいるのではなく腹に力が入った歌い方だ。もちろん、そのような曲ばかり並んでいるわけではない。ガナり立てるようにシャウトするロックっぽい曲もあれば、下町風に粋な調子のタンゴもあり、しみじみと語りかけるような優しいバラードもある。でも、どの曲も力がこもっていることと、非常に純度の高い音楽を感じさせる。ぼくはフランス語が全然わからないし、わかろうともせず、ただ響きとして聞いているだけなのだが、近年のフレンチ・ポップスでは例外なく極めて不快な響きに聞こえるフランス語（ことにrの音）が、こういう良質の音楽になるととてもきれいに聞こえるのだから、勝手なものだ。

それにしても、こういうすばらしいレコードを生み出すためにはブレールが3年も孤島で暮らさなければならなかったという事実に、考えこまされてしまう。ヨーロッパ人がぼくなんかを感動させるような音楽を作り出すには、そのくらいの荒行が必要なのだろうか。自分を見つめ直すための旅、などと称するものをぼくが信用しないのは、それがカリフォルニアのちょっと人っ気のない海岸での生活だったり、金持ちの西洋人のインド見物だったり、といった程度で、臆面もない自己愛の披瀝に終わってしまうのがせいぜいだからだが、ブレールは確かにそんな水準を突き抜けたようだ。このレコードには、完全に自分をも突き放した厳しさがある。そして、そういう厳しさからにじみ出る、ほんものの〝男のやさしさ〟を「ジョジョ」あたりに見出すこともできる。

それにしても、原題が『ブレール』とだけジャスト・シンプルなこのアルバムが、なんだって日本では『偉大なる魂の復活』なんて大仰なタイトルなんだろう。

CamScannerでスキャン

黒人文化の精華を体現したオーティス・クレイ（公演評）

78年4月21日『朝日新聞』

（78年）4月13日、虎ノ門ホールでソウル歌手オーティス・クレイを聞いて、涙が出るほど感動した。ほかの聴衆たちとともにぼくも思わず立ち上がって、夢中で拍手し、声援をおくった。これまでにぼくが出会った数多いコンサートの中でも、これは、間違いなく最高のものだった。

深い声、練り上げた節まわし、強烈なリズム感覚、みごとにコントロールされたダイナミクス、歌と一体化した自然なアクション、持てる力のすべてを出しきる誠実さ、といったさまざまな要素を列挙したところで、それでオーティス・クレイのすばらしさを他人に伝えたことにはならないような気がする。彼はそれらの美点のすべてを備えていたが、それ以上に、何かを全く無欠なものに出っくわしたという実感がはるかに圧倒した、と言うべきだと思う。

その完全無欠さは、たとえば、彼がアメリカ黒人大衆芸能のもっともよき体現者だという事実から来ている。まず一人編成の伴奏バンドの演奏に乗って舞台に出てくるその歩きぶりから始まって、マイクのにぎり方、体のひねり方、ちょっとしゃべっておいて歌に入るつなぎ方、そのほか舞台上で展開されるすべてが、全体としてすき間なく完成された舞台芸術となっているのだが、それは、オーティス・クレイ一個人の磨き上げた名人芸というだけでなく、アメリカ黒人文化のすばらしい精華なのである。言語の壁をも乗り越えたエモーションの伝達力、ときに笑わせ、ときにシンミリさせ、そして熱狂させて、場内を感動の渦に巻き込んだ聴衆掌握力は、文字や絵画による記号的表現よりも口頭と肉体による直接的表現を中心に発達してきた黒人文化、芸能者が共同体を統率する役割を負ってきた黒人文化の、伝統が生み出したものであるに違いない。その伝統を、彼はみごとに身につけていたのである。

オーティス・クレイはまさにアメリカ黒人の文化英雄であり、彼の日本公演は、円熟した彼らの文化の最良の体現者が日本にやってきて文化の差異を超越する偉大な力を発揮したという、興味深いひとつの文化現象だったのである。

CamScannerでスキャン

自然な生命力を感じさせるジミー・クリフ

78年6月『中央評論』

今年（78年）になってからの半年たらずのあいだに外国から日本を訪れたポピュラー歌手やグループを次々に聞いているうちに、なにか、過去を引きずっている後向きの音楽と、これから大きく伸びようとしている前向きの音楽とが、はっきり区別できるように、だんだん思えてきた。コンサートとしての評価そのものよりも、ぼくには、過去の音楽と未来の音楽の違いのほうに関心をひかれてしまう。ポピュラー音楽はあくまでも民衆とともに日常を生きつづけることに価値のある音楽であり、歩むことを止めたポピュラー音楽は、死んだ蝶が不自然に翅をひろげて標本箱の中にただ美しく並んでいるのと同じことである。

ぼくの周囲に、もっとも論議をまき起こし、評価が割れたのが、ボブ・ディランの公演だった。そして、コンサートに出席した人のことごとくが絶賛しているのが、ジミー・クリフとオーティス・クレイだ。ぼくはディランの公演には批判的な見方の側に立っている。クリフとクレイに関しては、ともに朝日新聞にぼくがステージ評を書いたので、ごらんくださった方もあるはずだ。いずれもぼくとしては最大限に褒めて書いた。

さきほどからの文脈で言えば、ディランは、死んだ蝶となりかかっている。誰よりも彼自身がそれをよく自覚しているだけに、必死で生きつづけようと、渾身の力をふるい立たせながら日本のステージで歌った。それを、ディランの歌はパワーにあふれていた、と受け取った人も多い。だがぼくにはあのディランのガンバリは、ほんとうに体の底から湧き上がる活力ではなく、無理やり振りしぼった力としか見えなかった。つまり極端に言うならば断末魔のあがきだったと思う。

ディランの直後に行なわれたジミー・クリフの公演は、ディランをめぐる大きな話題のかげにかくれて、一般的に見れば、目立たない出来ごととなってしまった。だが、ちゃんと音楽がわかり、ディランとクリフの両方のコンサートに行った人には、クリフのあまりにものびのび、生き生きとした歌いぶりによって、ディランのパワーなるものが見せかけにすぎないことをハッキリ思い知らされるという、皮肉な結果となった。いわばディランはクリフに、商売では勝って音楽では負けたのである。

CamScannerでスキャン

CamScannerでスキャン

もしれないが、どれも人間を愛し、世界を信じて、明るさと温かさにあふれた歌ばかりである。

このレコードを聞いていると、彼のステージが目に浮かぶ。細身の体を軽々と動かして、とび跳ねながら歌った。日本のアイドル歌手たちが振付師に言われたとおりのステージ・アクションとして踊っているのと違い、ジミー・クリフは心から踊りたいから、踊りながら歌う方が自分も楽しいから、踊っているのだ。その軽快な身のこなしと、フッ切れた明るさをもつ歌に、ほんものの活力、生きた人間の体の底から自然に湧き上ってくる活力を感じないでいられなかった。

79年1月『芸術新潮』

戦うロックンローラー、コステロ

(78年) 11月29日の昼すぎ、銀座通りを、1台のトラックが、けたたましいロックンロールを鳴り響かせながら駆け抜けた。新橋から京橋方向に銀座2丁目まで、そこで左折して外堀通りに出て数寄屋橋でまた左折、晴海通りを歌舞伎座のほうへ。三原橋まで来たところで交番を飛び出してきたお巡りにつかまった。トラックの荷台に仁王立ちになってロックンロールを演奏していたのは、イギリスから来たエルヴィス・コステロたち4人組。荷台に人間が乗り過ぎていたというので積載量違反で4千円だかの罰金を取られたそうだ。なおこのときコステロたちは黒い詰襟に金ボタンの、日本の学生服を着用していた。

――なんて書くと、その場に居合わせていたかのごとくだが、残念ながらぼくがこの前代未聞の快挙を知ったのは、ことが終わってからで、その日の夕方、渋谷の西武劇場で当のコステロの公演があり、そこで会った関係者に右の一件を聞かされたというわけだ。その晩のステージにもコステロたちはその学生服姿で現われた。東京公演の前の福岡での公演で、会場に来た学生が着ている詰襟服をみて気に入り、東京に着いたらすぐに神田の洋服屋に買いに行ったのだそうだ。

78年にぼくが聞いた数多くの来日ポピュラー・ミュージシャンの公演のうちで、9月のグレアム・パーカーと11月のエルヴィス・コステロは、〝原ロックンロール〟

CamScannerでスキャン

の衝撃を強く印象づけたという点で、忘れることが出来ない。どちらも、最近イギリスで人気の上がってきている新進スクールだ。両方ともぼくが朝日新聞にステージ評を書いたので、その中から二、三の言葉を拾ってみると、バーカーのほうは「変化球なし、ストレートの剛速球一本ヤリの投手という感じ。ナウなカッコよさなど見むきもしない。まったくいい根性してる」、コステロのほうは「いかにもガキっぽい4人だが、彼らは不良少年の音楽にどこまで徹底できるかに賭けているようにすら見える。それがけっしてメチャメチャで荒っぽいのでなく、ニヒリズムの爆発的表現の美しさといったものにまで昇華されているのが彼らの音楽だ」という具合である。

ストレートなロックンロールに徹することによって、退廃のきらめき、とでもいうような屈折した美を感じさせているのは、バーカーとコステロだけではない。78年に初めてレコードを出した文字どおりの新進グループの中に、バーカーやコステロと同じ流れに属すると見られるものが幾つか存在する。そのひとつは、なぜかジャパンというのをグループの名称としている。それに、ディーヴォ。最近くになってイギリスで急に騒がれだしたスージーとザ・バンシーズ。このあたりは、コステロよりさらにエクセントリックで、ひとくせもふたくせもある連中だ。スージーといえば普通はSiouxsieと書くが、バンシーズのスージーはSUEXSIEと綴る。どうやら前半をインディアンのスー族の「スー」というスペルと同じにしてしまったらしい。ディーヴォは「ディイヴォルーション」つまり、退化という言葉から取ったのだそうだ。ついでに言えばエルヴィス・コステロも本名ではなく、プレスリーのエルヴィスと、戦前の名コメディアン、アボット&コステロのコステロをもらった名前だといわれている。

こういった一連のヒネクレ者たちに共通するのは、いまのヌルマ湯的な社会情勢と、そのヌルマ湯にどっぷりつかっている先輩ロック・ミュージシャンたちへの不満もしくは怒りである。いうまでもなく、50年代のなかばにエルヴィス・プレスリーたちがロックンロールをやり始めたとき、それはオトナに対するティーンエイジャーの反抗の感情の表現だった。それが広く若者たちに支持されたのを見て、レコード会社はロックンロールを取り込み、ビジネスとしてしまった。ビジネス化されて反逆のスピリットを失ったロックが再び原精神を取り戻したのは、反体制の動きがさまざまな形で吹き出した60年代後半だった。だがその動きも下火となり、若者たちも就職と家庭と安定した生活を求めるようになった70年代、ロックはソフト・アンド・メロウを合い言葉とし、ディスコで踊ることでエネルギーを発散するのが若者の風俗だとされてきた。

そんな中で、三度めの原ロック再生の動きが最初に現われたのは76年のニューヨークだった。それはすぐにロンドンに飛び火した。白いスーツでディスコに遊びに行

CamScannerでスキャン

こうにもそんな金もない失業中の若者たちが、わざとカミソリで切り刻んだ上着を安全ピンで綴り合わせるという奇妙な出立ちで、調子っぱずれのロックをガンガンと叩きつけ始めた。間もなく彼らの音楽は、パンク・ロックと呼ばれ、その中からセックス・ピストルズを初め、幾つかのスター・グループも出てきた。安全ピン・スタイルがファッションとしてブティックで売られるというふうに、すかさず商品化し風俗化してしまう資本の動きに足もとをすくわれそうになりながらも、パンク・ロックはただ破壊的なだけだった初期の段階を脱し、さまざまな動きに分裂したり統合したりしながら、グレアム・バーカー、エルヴィス・コステロ、それにジャパンやディーヴォやスージーたちを生み出してきたのである。

いま、パンクという言葉はほとんど使われなくなってしまった。ひところ、イギリスあたりの音楽業界紙が、パンクに代わるべき言葉としてニュー・ウェイヴというのを提唱したこともあるが、あまりにも漠然としていてひとつの方向性をもった動きを指すのに適当でないうえに、パンクのような毒のある語よりもこうした無性格な言葉を使いたがる資本側の配慮みたいなものが裏に感じられて好きになれない。だからいまのところこの動きを呼ぶのにふさわしい名称は、まだない。人によっては、バーカーはパンクに入るか入らないか、コステロはどうなんだ、というようなことを問題にするようだが、まだまだまとまりのない星雲状にモヤモヤしているものを、無理にひとつにまとめて把握しようとする必要もない。一見バラバラなような動きのなかに、だんだんひとつの方向性が出てきていることを感じ取っていさえすればよい。

これは偶然の一致とも思えないのだが、バーカーもコステロも、ジャパンやディーヴォのリード・ヴォーカリストたちも、鼻のつまったような、のどの奥にこもったような、クセのある声をしている。それが声に重みを与え、また一種の肉体感とでもいうようなナマナマしさを感じさせるのだが、その声のせいで歌詞が聞き取りにくくなってもいる。歌詞ははっきり聞き取れないほうがいいんだ、とローリング・ストーンズのミック・ジャガーも言ったことがあって、たしかにロックのばあい言葉の意味といったものが正確に伝達される必要はないのだが、西武劇場で聞いたコステロの歌は、ぼくにはほとんど歌詞の内容をつかむことは不可能だった。ただ「アリスン」という曲は、彼の歌の中ではもっとも静かでテンポも遅く、まあバラードと言ってもよさそうな曲で、あらかじめレコードで歌詞の内容を大体知ってもいたから、ほぼ耳で言葉をたどることができた。これは古い女友達に呼びかけている歌で、その女はほかの男と結婚している。だがその女に対して思い出を語りかけるわけでも、怨みを述べるわけでも、自分が裏切ったことを詫びるわけでもない。かつての女友達に、何の感傷もなしに話しかける、妙にクールな歌で、ラヴ・ソングであるような、

CamScannerでスキャン

そうでないような、突き放したところがコステロらしいと言えそうな歌だ。

この「アリスン」を、アメリカでいま人気最高の女性歌手リンダ・ロンシュタットが自分のレパートリーに入れている。反体制の急先鋒コステロの作品を体制派の大物リンダが歌っているわけだ。ミュージック・ビジネスという巨大な怪物は、どんな反体制だろうが平気で呑み込んでしまう貪欲さをもっている。そんな商業主義に抗しながらも、多くの人に聞いてもらうためには人気をつかまなくてはならない。テレビに出ないことで商業主義と無縁なポーズだけ取ってエクスキューズにしている日本の一部の歌手たちみたいな安易な道でなく、あるところで商業主義をうまく利用しながら結局はホンネを貫き通す、危険な綱渡りのような戦いをコステロたちはこれからやって行かなければならない。

そんなコステロのふてぶてしい覚悟のようなものを、みずから強く望んで実現させたという銀座トラック事件に見ることが出来る。レコード会社の思惑をも乗り越えてしまうユニークな発想で、新しいタイプのスター像を自分で作り出そうとするコステロの戦い方に、さしあたり80年代のロックのトバ口があるのではなかろうか。

79年4月『話の特集』

世紀末トーキョーを歌う遠藤賢司 〔レコード紹介〕

ぼくは東京という町がとても性に合う。汚くてやかましくてハチャメチャなこの大都市が、ぼくの体にピッタリくる。だから、遠藤賢司が「三原色の電波渦巻く街の角／右も左も自意識過剰のヒステリー／危ないぜ気をつけなよ東京だよおっかさん」と言いながら、「すすす好きさ東京おお我が街／おお我が友トト東京東京東京」と歌うのに、限りなく共感してしまう。

賢司は茨城県生まれだそうだ。ぼくは丹波の山奥のそのまた裏っ側のほうで生まれた。そんなイナカ者たちが全国から集まっているのが東京で、仮の住み家と思いつつ、ついズルズルと死ぬまで住みついてしまうのが東京だ。東京にふるさとなんて言葉は似あわない。神田の生まれよ、とばかりに生っ粋の江戸っ子を気取るやつよりも、ゴミがゴミタメに集まるようにして集まってきたわ

CamScannerでスキャン

れわれイナカからの出稼ぎ者のほうが、ほんとの東京人間なんじゃないか。

東京に青空なんていらない。青空のほしいやつはイナカに行けばいい。東京にはスモッグと車の騒音とゴミの腐臭と、そして賢司が言ってるように、自意識過剰のヒステリーとがふさわしい。そのように開き直って、世紀末の退廃のカッコよさを満喫できる世界一の町が東京だ。ニューヨークは、カリブ海あたりからもぐり込んできた黒人たちの健康なバイタリティが、表面には見えないところに息づいていて、東京ほど退廃に徹しきれない。

遠藤賢司の『東京ワッショイ』（ベルウッド）ほど明るさいっぱいのレコードは、いまどき珍しい。健康さなど1ミリほども残っていない腐り切った東京を、諷刺でも反語でもなく、腐り切ってるからこそ大好きだよ、とストレートに言ってしまうところに、賢司の明るさがある。誤解を避けるために念をおすが、彼には何の屈折もない。青空の茨城から出てきてスモッグの東京を心から大好きになってしまった彼の気持ちが、そのまま大らかに歌われているのである。そしてぼくも、皮肉でも何でもなく、これはすごいレコードだと思う。世界一の東京を歌った、世界一のレコードなのだ。

ぼくが賢司に初めて会ったのは68年8月のことだったから、もう10年以上も前になる。京都と大阪の中間の、サントリーの工場で有名な山崎というところで、詩人の片桐ユズルさんたちが中心になってフォーク・キャンプというのをやった。そのとき、東京からぼくや小室等などとともに参加した中に、遠藤賢司がいた。関西ではもう高石友也、岡林信康たちが新しいフォークの運動を始めており、まだ高校生だった中川五郎などもすでにユニークな活動で注目されていたように記憶する。そうした、歌詞によるメッセージを武器に東京のフォークに取って代わる新しいパワーとして台頭していた関西の連中が、大きく結集したのがフォーク・キャンプだった。ところが、そこに東京からフラッと顔を出したという感じの真崎義博、南正人、そして遠藤賢司は、関西のメッセージ・フォークをさらに超える方向を、すでに示していた。なまギター弾き語りの形ではあったが、幻想の世界に高くトンでいるようなイマジナティヴな歌を、この三人は当時もう歌っていたのである。

フォーク・キャンプの会場は広々とした古寺だったが、その畳敷きの大広間に車座になり、真崎や南や遠藤がかわるがわる立ち上がって、不思議な歌をうたったときのことを、ぼくはいまでも軽い興奮を覚えながら思い出す。68年といえば、イギリスではビートルズ、アメリカではボブ・ディランやサンフランシスコのサイキデリックなグループたちが次々に新しい試みを発表し、若者の音楽が活気を呈していて、ぼくたちの目を見張らせるようなニュースには事欠かなかった時期だが、ぼくのすぐまわりにもこんな音楽を作り出している若者たちがいたのか、これはいよいよ大変なことになりそうだぞ、なんて気に

CamScannerでスキャン

なったものだ。ぼくが『ニューミュージック・マガジン』の創刊を決意したのはそれから間もなくのことである。

この68年のフォーク・キャンプのあと、関西フォークの大進出が始まった。それは当時しばしばアングラ・フォークなどと呼ばれたが、ほんとにアンダグラウンドな音楽の動きであったのは、むしろ東京の真崎、南、遠藤たちだと思う。真崎はやがて歌をやめて英語教師となったようで、もし彼の名を知る人があるとすれば、カスタネーダのドン・ファン・シリーズの翻訳者としてだろう。南はずっと歌い続けたが、何枚かのレコードからぼくが受け取っている印象では、アングラの垢がこびりついてしまってだんだんつまらなくなっていったようだ。そして遠藤賢司は、幾つかのレコード会社から何枚かのシングルやLPを出し、渋谷界隈でカレー屋をやったり喫茶店をやったりしてきた。

こんどの『東京ワッショイ』を絶賛する人に対して、賢司は、おれは急によくなったわけじゃない、前からずっと同じことをやってきてる、と言ってるそうだ。確かに、このアルバムに入っている「ほんとだよ」は彼の古い作品で、ぼくのおぼろげな記憶では、山崎の寺の大広間で初めて聞いた賢司の歌が、「ほんとだよ」と「猫が眠っている」だった。ちょっと声を引きずるようにしてうたう歌い方も、変わっていない。変わったのは、歌のバックについているサウンドである。今回のアルバムでは、全体にシンセサイザーなどが大幅に使用され、ぐんとモダンなサウンドになっている。10年前に、畳の上に立ってなまギターを弾きながら歌ったのとは大きな違いで、このシンセサイザーを中心としたサウンドが、東京の世紀末的幻想美をくっきりと浮かび上がらせているのである。

同じシンセサイザーでも、賢司の使い方は、冨田勲などとは趣を異にする。冨田のように高尚な天上界の音楽になってしまうのでなく、ワッショイワッショイなどという下町の祭り風な掛け声といっしょに鳴り響く賢司のシンセサイザーは、映画館の看板や銭湯の壁画のペンキ絵のように、人なつっこいケバケバしさをもっている。そう、キッチなのである。そんなサウンドを背に受けて、雨の東京タワーに〝あの娘(こ)〟の名を呼んだり、プラスチック製のおもちゃのUFOで宇宙を飛んだり、右太衛門の旗本退屈男を気取ってハナモゲラ語のタンカでミエを切ったりする不滅の男、馬鹿野郎だからこそ天才でもある遠藤賢司は、彼自身キッチな存在なのである。

このアルバムのジャケットは、横尾忠則さん以外のデザインではあり得なかった。新津章夫の『イオ』などを見ても、横尾さんのジャケット・デザインは最近また新境地を開きつつあるようだが、『東京ワッショイ』のデザインはすごいの一語に尽きる。そしてまた、このくらい音楽の内容にぴったり合っているジャケットも稀有である。

CamScannerでスキャン

ところで、パンク・ロックというものが、風俗的な興味を中心として、日本でもちょっと話題になった。もともとは、ロンドンのゆきづまりのティーンエイジたちが洗濯したロックの現状に不満をぶつけたところから出てきた動きで、いらだちや破壊性のなまなましさが魅力ではあっても、あまりにもそれ以外に何もなさすぎた。しかしパンクの突きつけた問題提起は、だんだん広がっていき、もっと年長のミュージシャンも彼らなりにパンクに呼応したような動きを示し始め、それがイギリスのロックをリフレッシュすることとなった。非常に粗雑なまとめ方だが、昨年（78年）後半あたりからイギリスのロックがおもしろくなってきた事情をかいつまんで言うとしたら、まあこんなところだろう。

そうしたイギリス・ロックの新しい波に浮かび出てきた注目すべきシンガーのひとりがイアン・デューリーだ。発売されたばかりの彼のアルバム『ドゥ・イット・ユアセルフ』（スティッフ）は、いまの時点で白人の作り得る音楽としてはまず間違いなく最高のものだ。ヨーロッパとアメリカの白人貧民文化の最良の部分を受けつぎつつ、ジャズ、リズム&ブルース、レゲエなど黒人音楽からも養分を吸収しているのだから。

デューリーは小児麻痺の後遺症で、左の手足が義手に義足だとも言われるが正確なことはぼくは知らない。写真で知ったその容貌も、サーカスの小人によく見る顔つきという感じで、ちょっとひどい言い方になってしまうが、親の因果が子に報い、といった口上で身体障害者を見世物にした、過去の大衆芸能のまがまがしさの部分を受けついでいるように思える。デューリーの音楽を語る前にまず外見のことから触れたことに反感を覚える方もあるだろうが、彼自身ステージでわざと自分の悪い足を見せびらかす歩き方で客の目をそむけさせるようなこともやるらしいし、芸能の最底辺に掘り所を置く姿勢から彼の音楽の迫力も出てきていると思うのだ。貧しい民衆が、自分よりもさらに哀れな存在を見ることで共感と慰めを得る、それがフリークが見世物として成り立つゆえんであり、漫才や軽演劇のバカ役は見物人の中のどんなバカよりもひどいバカを演ずることが芸である。自分を観客の最底辺よりさらに下に位置づけることによって、

CamScannerでスキャン

と言っても、デューリーの歌いぶりはけっして、ふつうにいうパワフルなものではない。くぐもったような声で、むしろボソボソと歌う。最初に彼のレコードを聞いたときにぼくの頭に浮かんだのは、パリの下町の街頭芸人のイメージだった。こわれかけたアコーデオンを弾いて歌う乞食芸人である。けっして力いっぱい歌いまくったりしない。トボケたようなフテクサレたような歌い方なのだが、それがなぜかドキリとさせるものをもっている。

言葉がわかれば、ドキリとさせるものが何なのかハッキリつかめるのだが、残念ながら彼の言葉はわれわれ日本人には、はなはだわかりにくい。イアン・デューリーの名前を不動のものにした前作『ニュー・ブーツ・アンド・パンティーズ』の歌詞の内容は、ロンドン生まれでいまは東京で新聞記者をしているキャロライン・デイルさんによると、情緒も何もない露骨なセックスがいっぱいらしい。それもどうやら女と寝た自慢話を安酒をあおりながら下卑た調子でしゃべっているような歌ばかりのようだ。話芸ではなく音楽だから、言葉はわからなくても、そうした一種のいやらしさの気配はデューリーのレコードから強烈に伝わってくる。

ないほど社会構造が保守的で、金持ち階級とワーキング・クラスの区別がいまも厳然とあるのだそうだ。日本では貧乏人も息子を大学にやって出世させようといった向上意欲（よく言えば）を持っている。イギリスではどうせ靴屋の息子は靴屋にしかなれないのだから学校など行く必要はないという考え方らしい。だから貧乏人の子が成功するにはロックでもやるしかない、とよく言われる。ロックで成功すると、じきにお城を買ったりしたがるのはそのせいだろう。だからイギリスのロックは、底辺の民衆の心情を代弁する面と、貴族社会にあこがれる上昇志向の面とをあわせ持つ。あとのほうが強く出れば当然イギリスのロックはつまらなくなる。パンク・ロックの発端も、職にもつけずにいる底辺のティーンたちの怒りの爆発だったわけだが、そのあとに起こったイギリスのロックの新しい波は、大ざっぱに言って、貴族化した既成のロックへの、貧しい層からの反撃であった。イアン・デューリーも、酒をくらって女のホラ話でもするしか楽しみのないワーキング・クラスの生活感覚を、そのまま歌っているのである。

それがたんなる下卑たホラ話の調子にとどまらないのは、デューリーの芸人魂のようなもの、そして、意外なほどのサウンドに対する鋭敏な感覚だろう。こんどの『ドゥ・イット・ユアセルフ』を聞いてまず驚いたのは、バックのバンドのサウンドがすごく新鮮なことだった。

CamScannerでスキャン

「シンク・マイ・ボーツ」から「ウェイティング・フォー・ユア・タクシー」へと続くA面の最後の部分は、このアルバムのハイライトだ。ほかの曲と同じくデューリー自身が書いた「シンク・マイ・ボーツ」の歌詞は、例によってぼくにはよくつかめず、セックスの暗喩と取れば取れるようで、取っていいかどうか迷うのだが、バックの音がひどく刺戟的であることだけは断言できる。

そして続く曲は「タクシーを待ってもちっとも来ない」とだけ繰り返して歌う、例外的に言葉の少ない曲だから、ますます安心してサウンドを楽しめばよい。

演奏をするデューリーの仲間たちはブロックヘッヅと言う。ブロックヘッドとはトンマという意味で、こういうバンド名を名乗ってるところを見てもデューリーとぴったり気の合っている連中なのだろうと察しがつく。

南アフリカに帰還したダラー・ブランド　〔レコード解説〕

79年10月発売『ブラック・ライトニング』

ダラー・ブランドは一般に「南アフリカのジャズ・ピアニスト」として知られている。それはもちろん間違いではない。だが、日本のジャズ・ピアニストが、ジャズ・ピアニストである限りアメリカのジャズ・ピアニストと同じ語法でピアノを弾いていて別に日本的な音楽をやったりしないのと同じように、ダラー・ブランドも「南アフリカの」という形容がついてはいてもジャズ・ピアニストであることに変わりない、などと思ったら、大間違いである。

ダラー・ブランドはたしかにジャズの語法を身につけてはいるが、根っからのアフリカン・ミュージシャンである。アメリカやヨーロッパで録音したレコードばかり聞いていると、彼のアフリカ人としての顔はあまりハッキリ出てこないから、彼の本質を見誤るおそれがある。いや、ほんというとそうではなくて、アメリカやヨーロッパ録音のレコードでも彼のアフリカ的特質はそれなりに出ているのだが、それをアフリカらしさとして明確に意識して聞くことをわれわれが怠っていたのだ。日本では、ダラー・ブランドの音楽をアフリカン・ミュージックとして聞かずジャズとしてだけ聞いていたから、彼は極めて個性的なミュージシャンとして急速に注目を集め、そしてまたすぐに飽きられてしまった。これから必要な

CamScannerでスキャン

砂川捨丸さんの芸

80年8月『花王名人劇場』

ひところちょっと落語にコってました。でも、正直いって、だんだん鼻につくようになったんです。落語をとりまく通ぶったファンと、またそれに迎合する一部の落語家のいやらしさ、なんてことをいきなりポンと言っちまうと、こっちのほうがもっとイヤラシイんですが、とにかく、お上品すぎる文楽、きざな圓生、あまりに薄味な小さんに魅力を感じなくなって、寄席芸的なケレン味も含んだまま枯れた味を出してる正蔵に惹かれるようになったのと、八方破れな志ん生が一貫して好きなのを除いて、ぼくの興味は落語から漫才へと移ってゆきました。

数年前まで、年に何度か仕事で大阪に行く機会があって、その都度必ず角座なんかに足を運びました。どうしても東京で行くのはホール落語、大阪では演芸場、という形になって、その雰囲気の違いが、東京と大阪の違いなのかホールと演芸場の違いなのかは、よくわかりません。日比谷の東宝演芸場は雰囲気的にはむしろホールだという感じを受けてました。

角座に文楽さんが出ていたことがあります。たしかあれは金馬さんの襲名披露のときで、文楽さんが亡くなる4、5年前でしょう。角座の客は行儀が悪くて、粋な東京弁の文楽さんの話なんてまるで笑えないから、ガヤガヤザワザワ、子供たちは通路を駆けめぐるわで、文楽さんは冷や汗かきかき必死でやっておられ、お気の毒でした。お気の毒ではありましたが、文楽さんの芸がいかに線が細いか、これが名人文楽ナノダと思って謹聴してくれる客の前でしか力量を充分に発揮できない芸なんて、庶民の寄席芸ではなくて、クラシック音楽の室内楽みたいなオゲイジツに成り上がってしまってるんじゃないか、なんて、ナマイキながら、考えたりしたのでした。

その日もトリは捨丸さんだったと記憶します。砂川捨丸・中村春代のコンビです。ぼくはこの捨丸さんという方が、大好きでした。いや、いまだに大好きです。ときどきこの人のレコードをひっぱり出して聞きます。捨丸さんはSPレコードを厖大な数、吹き込んでいます。ぼくはやっと40枚ばかり集めました。どれを聞いてもすばらしいものです。大阪の漫才はエンタツ・アチャコによって大きく改革されたというのが定説で、捨丸さんはそれ以前の、音曲漫才とでもいうのでしょうか、掛け合い、

CamScannerでスキャン

軽口、なぞなぞ、数え唄、民謡といったものがゴッチャになった、スタイルとしては古い漫才なのですが、むかしのSPレコードにはハッとするような斬新な感覚も見られます。もう40枚もあっても、持ってなかったレコードをまた1枚手に入れて聞いてみると、捨丸さんのそれまで知らなかった味が発見できるような、すごい人です。だいたいぼくは音曲のたぐいが好きなんですね。寄席芸人の歌う音曲には、専門の音曲家にはない妙な味があって、そこが何とも言えません。捨丸さんよりさらに古い人に、豊年斎梅坊主なんて人がいて、明治末の大変な人気者だったらしく、日本でレコード吹き込みなんてことが行なわれ始めたいちばん初期のころ、録音を残しています。阿呆陀羅経とか太神楽などと当時呼ばれていたもので、もともと寄席芸というより大道芸でしょう。掛け合い咄だとか何々尽しとか、捨丸さんと似たパタンのものもやってますが、スピード感と諷刺性、庶民的感覚の極致といったところが何ともいえない魅力です。梅坊主にしても全然LP化されてないし捨丸さんも10枚組の中の1枚といった形のLPしかないのは、まことに残念です。

晩年の捨丸さんを何度か角座の舞台で見られたのは、きいわいでした。旧家の大奥様といった貫禄の春代さん（もとは初代ミス神戸だとか）が、小柄な捨丸さんの薄くなった頭を、張り扇で派手にひっぱたくと、捨丸さんがヨロヨロとする。ヨロケたあと手に持った鼓をポンと打ってまた話し始める。ちょっとお鉢の開き加減な頭の形が、張り扇でぶたれるのにもってこいなように見えたりして、すべてが寄席芸としてみごとにサマになっていると思いました。それは上品に洗練されすぎた東京の落語の完成され方とはまた別な、敢えて言えば寄席芸らしい下賤さもひっくるめたまま、枯れた芸になってしまってる感じでした。舞台ではワイセツな話もしてましたが、それも含めて、ひとつの様式美を持っていました。

ぼくはこういう芸がほんとうに好きです。洗練されすぎた東京の落語も、ゲラゲラと即物的に笑わせる若手の漫才も、どちらも物足りない。ぼくの専門分野の音楽でも、もとは下賤な貧乏人の音楽でありながら長年やり続けているうちに味が出ちゃった、というような音楽に、いちばん惹かれます。

1971年10月12日、砂川捨丸さんは、「ピバッパ・ルーラ」のジーン・ヴィンセントと同じ日に、亡くなりました。

CamScannerでスキャン

1979年の〝ロック・ミュージシャン・オウ・ザ・イヤー〟を選ぶとしたら、絶対にフランク・ザッパ以外にない。ザッパ・レーベルを新設して春に2枚組の『シーク・ヤブーティ』を出し、秋には『ジョーのガレージ第1幕』を、そしてこんどまた2枚組で『ジョーのガレージ第2〜3幕』を出した。79年春からの1年足らずの間に、2組の2枚組を含む3アルバム、LPの数にして5枚を発表したわけだ。それも、ギター弾き語りのシンガー・ソングライターなどと違って、複雑に入り組んだ演奏とスタジオ・ワークで手間のかかる音作りをしているのだから、大変な才能であり大変な労働量だ。そして、もっとも重要なのは、この3アルバムがいずれもすばらしい出来栄えだという事実である。

この事実からするとザッパは79年に最高の仕事をしたロック・ミュージシャンというだけではない。1年間にこれだけの仕事をしたロック・ミュージシャンはこれまでいなかったのではないかと思う。

さらに、79年にようやく明確にひとつの流れを形成するまでに至ったパンク以後の新しいロックに、ザッパは、直接もしくは間接に大きな音楽的、精神的影響を与えている。

ザッパが若い前衛的ロック・ミュージシャンに影響を与えたとしても、それは当然のことである。なにしろ彼は、20年近いあいだ、一貫して前衛であり続けた唯一の存在なのだ。最近の若い前衛たちが、初発のエネルギーを1枚のアルバムに投入し尽してあとが全然続かない、というふうになりがちなのとくらべて、20年近いあいだに30枚以上のLP（マザーズの名のものも含めて）を作ってきたミュージシャンが、やがて40歳になろうという時点で年間5枚の充実したLPを生み出せるなんて、信じられないことだ。

ぼくたちは、フランク・ザッパを、もっともっと大きく評価する必要がある。

ザッパが来日したのは76年の初頭だったから、早くも4年たってしまった。

ぼくはザッパのステージを浅草の国際劇場と青山の日本青年館と、2度見た。そして強烈な印象をうけた。ぼ

CamScannerでスキャン

くもそれまでのマザーズやザッパのレコードは、難しくて取っつきにくいと感じていたし、どうしても前衛芸術として知的にアプローチする姿勢をとってしまっていたが、なまの演奏を聞いて、前衛的であるより前にますますばらしいロックだ、と強く思った。難しさを感じる前に、体と感覚がグイグイ引き込まれた。それ以来、ザッパの音楽がグンと身近なものになった。

もちろん、来日してなま演奏が見られたから、ということだけではなくて、確かに初期のマザーズのレコードは難解さが表に出ていた。歌詞の中にむき出しの言葉で出てくるエロティシズム、それにドラッグなどへの言及、それらを含めて強烈に感じられる現状へのいらだち、そうした歌詞にふさわしいドロドロとした、あるいは意表をつく刺戟性をもったサウンド、などのさまざまの要素が、狂人ザッパ、といったイメージを生み出す彼の音楽のアクの強さとしてわれわれの印象に残ることは、事実である。それが彼の魅力でもあり、同時に取っつきにくさになっているのは否定できない。それにもかかわらず、彼は近年とみに音楽の打ち出し方、聞かせ方がうまくなってきている。ザッパを、狂人じみた強烈さという印象だけで片づけてしまっている人たちは、ぜひ考え方を改めてほしいのだが、彼には、冷静に計算できる頭のよさも、ミュージシャンとしてのテクニックも知識も、なみ以上に備わっているのだ。

例えば『シーク・ヤブーティ』である。これは実によく出来たアルバムだ。感えるようなザッパのロック魂と、緻密な音楽的計算および技術のスタジオ・テクニックと、この両方の要素がみごとに結合しているという点で、大傑作だと確信をもって言える。世間一般のザッパのイメージからすると、どうしても、彼のスタジオ・ワークのすばらしさといった面は見逃がされがちなので、ぼくはとくにこれを強調しておきたい。

この2枚組アルバムの収録曲の多くは、ロンドンのハマースミス・オデオンでのライヴ・レコーディングをベイシック・トラックとして、スタジオでさらに音をかぶせて作り上げたものだ。ライヴ録音にあとからオーヴァーダブをする例は珍しくないが、普通それは、ライヴ・アルバムを作るためコンサートで録音したサウンドの物足りない部分をあとで補う、という形だ。ザッパのばあい、一見それと同じようだが実は全然考え方が違う。まず、このアルバムはライヴ・アルバムとして売り出されたものではない。A面の4曲のうち最初の3曲はライヴなのに拍手は入っていない。あとの1曲はなんと同じ会場でコンサートの前のサウンド・チェックのときの演奏を録音したものだ。

ザッパは、ひとつの曲をコンサートで何度か演奏して自信がついた段階でレコーディングするのだが、それでもスタジオでよりもコンサートでのほうが乗った演奏、迫力のある演奏ができると思えばそれを録音する。それ

CamScannerでスキャン

ホワイティ・トラックスとして、スタジオでさらに仕上げるはずです。要するに彼は、コンサートの雰囲気を味わってもらいたくてライヴ録音をするわけではないのだ。だから、ぼくの記憶では、はじめスタジオ録音で出たのと同じ曲がライヴ・アルバムにも入っていた、という例はあまりない。ふつうのミュージシャンなら、スタジオ・レコーディングですでに出た曲のライヴ・ヴァージョンが実況盤に入っているのはよくあることだ。

こういったザッパのレコードの作り方からすると、例えばこのアルバム冒頭の「アイ・ハヴ・ビーン・イン・ユー」の、どの部分がライヴ録音で、どの音とどの音があとからかぶせたものか、なんてことは詮索する必要はない。多くの部分でヴォーカルもギター・ソロもユニゾンやクロース・ハーモニーで重ねることによって極めて濃密で力のこもった音になっているが、それはハマースミス・オデオンのステージでもそのような音だったのか、スタジオでのオーヴァーダビングによってその音に作り上げたのか、そんなことはどっちでもいい。とにかく出来上がってレコードで聞ける音のすばらしさを感じることが大切なのだ。

実際、A面の4曲は、そのようなハードな強さがみなぎっていながらも、ドゥーワップやロックンロールの伝統をザッパなりに80年代に生かそうとしているかのような部分があって、それがすごく楽しいムードをかもし出す。そのあたりのバランス感覚と音づくりのうまさに繋[illegible]するというよりも、ここにはザッパからのポップ感覚とでもいうべきものがあって、それは他のミュージシャンのように安っぽくなったり質を下げたりして大衆に迎合するポップさではなく、非常にレベルの高いまさに彼ならではのポップの境地が見られることを、指摘しておかねばならない。

アルバム・タイトルを見ただけでも容易にわかるように、演劇的な要素を大きくフィーチャーしているのが『ジョーのガレージ』の3アルバム（3LP）だ。こちらはドラマ仕立てになっているだけメッセージ性が強く、おそらくそれを効果あらしめるために、音楽的な強烈さは「シーク・ヤブーティ」にくらべて抑えられている。あるいは「シーク・ヤブーティ」の中の「ボビー・ブラウン」あたりの感じを大きく引き伸ばしたのが「ジョーのガレージ」だと言えるかもしれない。「ボビー・ブラウン」は、リンダ・ロンシュタットと浮き名を流している、将来の大統領への野心満々の男と、ちょっと名前が似ているが、それは偶然なのかどうか、とにかくここでは架空の人物とされているけれども、こういう人名がタイトルになっているだけ「シーク・ヤブーティ」の中ではストーリー性、諷刺性、ドラマ性の強い曲で、その代わり音楽的にはロカバラード調（もちろんザッパ一流の新しい解釈によるそれなのだが）のソフトで親しみやすいものとなっており、音楽的強烈さは手控えられている。これから見てもいまのザッパの戦略では、演劇的なスト

CamScannerでスキャン

リー性を持たせた曲では音楽的にあまり強烈なことはやらず、そうでない曲では入念に作り上げた緊張感あふれるサウンド、というふうに、使い分けているのではないかと思える。『ジョーのガレージ』は第3幕でおしまいなのかどうかハッキリはわからないが、ここまで聞く限りにおいて、サウンド的には『シーク・ヤブーティ』ほど凝っておらず、もしセリフの多いのが気にならなければむしろこっちのほうが聞き易いアルバムだと言えるかもしれない。

久保田麻琴のポップなスノビズム 〔レコード紹介〕

80年2月『話の特集』

久保田麻琴と夕焼け楽団の新しいアルバムは、『セカンド・ライン』（ベターデイズ）である。東芝から1枚、トリオから3枚のLPを出したあと、いまの会社に移ってこれが2枚めのLPで、『セカンド・ライン』というタイトルはそれにも引っ掛けてあるのだろうが、それはいわば裏の意味で、本来の意味がチャンとある。しかしそれがわかるのは、ある種の好き者に限られている。こういう特殊な言葉をアルバムのタイトルに使うところが、いかにも久保田らしい。

セカンド・ラインと聞いてピンとくる人はニューオーリンズ音楽の愛好者である。といってもニューオーリンズ・ジャズのことではない。ニューオーリンズといえばジャズの発祥の地で、ニューオーリンズ・ジャズがいちばん初期のジャズであることくらいは、誰だって知っている。ところが、この町でジャズがとっくに盛んでなくなってしまった50年代ごろになって、別の音楽が栄えた。ニューオーリンズ・ジャズと言わずにニューオーリンズ音楽と言うときは、だいたいこの新しいほうを指す。

久保田はこのアルバムで、ザ・ミーターズ、シュガーボーイ・クローフォード、ファッツ・ドミノなどの曲を取り上げたり、自作の曲をアラン・トゥーサン、プロフェッサー・ロングヘア、ジェイムズ・ブッカーなどに捧げたりしているが、ここに挙がった名前が、新しいほうのニューオーリンズ音楽の代表的なミュージシャンたちだ。このうち、一般に知られているのはファッツ・ドミノくらいで、ほかは一部の特殊なファンの間でだけ熱烈

CamScannerでスキャン

に魅われている人たちである。この種のニューオーリンズの音楽が独特の味わいをもったすばらしい世界であることを知りその味を楽しんでいるファンは、まだまだ限られている。さきほど、ある種の好き者、と言ったのはそういうことである。

プロテスタントの国アメリカの中で、ニューオーリンズにはカトリックの伝統が生きている。有名な大きな墓地があるし、とくに黒人たちは昔からお葬式を盛大にやる習慣だった。楽隊をやとって墓地まで悲しげな音楽を奏しながらゆっくりと葬列が進む。埋葬してしまった帰りは一転して賑やかな音楽で踊りながら帰る。死者もそれを喜ぶのだとされている。葬式帰りの人たちが行列を作って踊り歩くと、町の人たちは、多数の子供も含めて、付属したもうひとつの行列のようになって同じように踊り歩く。この列をセカンド・ラインと呼ぶのである。そこから、ニューオーリンズ音楽独特のゆったりと跳ねるようなリズムを、セカンド・ライン・ビートなどと称するようになった。

久保田の新アルバムのタイトルが何を意味するかをやっと説明できたわけだが、これだけの長い説明を要するようなタイトルをつけた久保田というミュージシャンは、かなり度を越した好き者であって、わかるやつにはわかる、わからないやつには絶対わからない、というようなタイトルをつけるのは、ほんとうはトクなことではない。だが、このタイトルをどうしてもつけたかった気持ちは、レコードを聞くと、ヒシヒシと伝わってくる。

ぼくは久保田という男を足かけ10年前から知っている。同志社大学の学生だという久保田誠なる人物が手紙をよこしたことがある。自分はロックを演奏していて、半年あまりアメリカで暮らしたこともあり、アメリカで出たロックの本を翻訳したいと思うがどうすればいいか、とアドヴァイスを求める手紙だった。URCからシングルを出した、とも書いていたが、確かにURCに、久保田誠とビザール・ホゲホゲ・バンドの「昭和元禄・帆下法偈節」なる奇妙なシングル盤があって、これはどっちかと言えばフォーク・クルセイダーズの線を狙った感じのレコードだった。

このシングル盤の歌詞カードの片隅に、久保田は「こうして俺のスノビズムの悪循環は始まったのだ」と書きつけている。彼自身いまは忘れてしまったかもしれないが、10年前の出発点でふと書いた言葉どおり、その後の彼はスノッブ的な趣味の道を邁進した。誠を麻琴（大麻の麻と楽器の琴か）と改め、サンセット・ギャング別名夕焼け楽団なるバンドを率い、初めはグレイトフル・デッドあたりのウェスト・コースト・ロックをお手本にしていたが、さらに深くノメリ込んでニューオーリンズに行き着いたのである。

久保田のすぐれているところは、体が頭に伴っている点だ。レコードを聞きまくり、外国の音楽のよさがわかっても、自分でそれをやるとなるとまた別で、とかく理

CamScannerでスキャン

眼が先立つミュージシャンは、はたで聞くと本人が思ってるほどいい音が出てない、ということになりがちだ。しかし久保田は、デッドを追っかけていたころから、ゆったりと巻き込むビート、ウネるようなリズムを体質的に備えていた。そんな彼に、ぼくもニューオーリンズの音楽を聞いてみろ、とすすめたことがあるが、そのときすでに彼はニューオーリンズ音楽を知っていたし、数年後に現地を訪れてジカに触れても来た。

細野晴臣と並んで久保田も、ほんとにポピュラー音楽の何たるかを知る数少ない日本のミュージシャンのひとりだが、その細野をはじめ多くのよき友人の協力を得て、久保田麻琴のセカンド・ライン・ビートは、みごとにウネっている。

共同体の強さが支える〝おじいサンバ〟〔レコード紹介〕

80年6月『中央評論』

最近わが国の若者たちの間で、ブラジルの黒人音楽、サンバへの関心が高まっている。それは、従来ポピュラー音楽の世界でほとんど支配的な地位にあったとさえ言えるアメリカ音楽がやや飽きられ始め、その隙を埋めるような形で起こった現象だと見ていいが、ただしそのことは、必ずしも流行の移り変わりといった皮相的なものではなく、こんにちのポピュラー音楽の根本にかかわる重要な問題をそこに見出すことができる。

アメリカ音楽と第三世界の音楽、例えばサンバとを比較して、もっとも大きく違うのは、アメリカのポピュラー音楽がレコード産業に強く牛耳られていて商業主義と深いかかわりをもっている（そのことが必ずしもアメリカ音楽をつまらなくしているとばかりは限らないが）のに対し、音楽産業がそれほど高度化していない第三世界、例えばブラジルでは、大衆音楽は未だに大衆の共同性の中での自然発生的な契機を多分に保っている、つまり大衆音楽が民俗音楽としての性格を失わないでいる、という点だ。

ことにブラジルでは、リオデジャネイロの市街を取り巻く岩山の蔭に多くの黒人スラムがあって、そこでは黒人の生活共同体がいまなお生きており、それがサンバの発生源となり培養基となっている。こういうふうに抽象的に言うよりも、しばしばテレビなどで伝えられるあの

CamScannerでスキャン

リオのカーニバルの様子を、そしてもし『黒いオルフェ』という映画をごらんになった方ならあの映画の内容を、思い浮かべていただいたほうがいい。岩山のスラムから年に一度のカーニヴァルのために町中へ繰り出した黒人たちは、全財産を投げ出して調製した仮装に身を凝らし、サンバを歌い踊って祭りを盛り上げるのだが、あのカーニヴァルのパレードは、スラムから飛び出した黒人たちが、てんでんバラバラに練り歩いているわけではなくて、チームを組んで前々から趣向を凝らし、音楽や踊りを練習しておいて、たがいにその出来ばえを競い合うのである。

このチームのことを〝エスコーラ・ジ・サンバ〟と呼んでおり、チームは大体地区別に結成されていて、この組織が祭りの準備だけでなくスラムの黒人たちの日常生活を支える一種の互助組織の機能を果たしてきた。歴史的にさかのぼれば、奴隷制度のもとで奴隷たちがアフリカでの出身部族別に民間信仰とも結びついた秘密結社を作って奴隷支配者の抑圧に対抗していた、その結社の伝統を受けついでいると見ることができるのである。このエスコーラというものの存在が、サンバが共同体的な庶民の生活構造によって支えられていることを、具体的に示している。

わが国でも発売された『すばらしきサンバの仲間達』（フィリップス）というLPは、大手のエスコーラ・ジ・サンバの幹部たちが寄り集まって録音したものだ。みんな年輩の黒人たちで、相当にシワがれた声だったりするが、声の感じとは裏腹に活気と張りのある調子で歌っている。

10人の〝仲間たち〟がそれぞれ自分で作った曲を1曲ずつ歌っていて、例えばエルナーニ・ジ・アルヴァレンガというシワだらけの顔をした70歳のおじいさんは、鼻下にヒゲを蓄え、オレンジ色のハンティングをかぶり、黄色と空色の荒い格子のシャツを着たなかなか粋な姿で写真にうつっているが、この人が歌うのは「ウンと働いてクタクタだ、いつかは楽になると思ってがんばって来たが、こんな安い給料じゃ、5人の子供と女房と姑を食わせて行くのは無理だよ」という歌で、この曲の題名「サラリオ・ミニモ」とは「最低賃金」という意味だ。エルナーニじいさんが少々おばつかない口もとでこれを歌うと、ピチピチした若い女の子たちのコーラスが合いの手を入れ、生気あふれるリズム隊がサンバのビートを刻んで、みんなでおじいさんの歌を盛り立てる。その様子が、いかにも共同体の音楽らしい雰囲気で、苦しい暮らしも個人の問題として深刻に思い悩むのではなく、苦しいなりに助け合って生きて行く連帯に支えられた自信のようなものが伝わってくる。

黒人のふるさとアフリカでは、家族やそれが集まった氏族、さらに大きな単位である部族といった幾重もの集団の中に個人がいて、生活を保証するのは個人もしくは一家族の銀行預金ではなく、隣人との日頃のつきあい、

CamScannerでスキャン

つまり共同体の紐帯であると、コリン・ターンブルは『アフリカ人間誌』（草思社）で強調している。文字どおり親戚や友人が財産なのだ。そういう社会ではヨーロッパのように個人の確立を基盤とする純粋芸術はとても発達しないだろう。その代わり共同体の連帯の強さをバネとした民俗的大衆音楽がいまも息づいている。

60年代にヒッピーや反体制やエコロジーの新しい生き方、考え方を映し出したフォークやロックがアメリカで栄えたが、それらは都会生活の中での孤独な個人の内面へとだんだん向いて行き、出口のない暗い歌に行き詰まってしまった。だからといってアメリカや日本のコンクリート・ジャングルに住み、すでに個人の自律を生き方の根本に据えてしまった者たちが、サンバの活気の中に共同体生活の幸福さを味わってみても、しょせんは一時のごまかしであり、逃避であるのかもしれない。そうわかっていながら、やはりぼくもブラジルの老いた黒人たちのサンバに惹かれてしまうのである。

80年9月『話の特集』

黒人共同体のリアル・ライフ・サンバ　〔レコード紹介〕

このところぼくは、一生懸命にブラジル音楽の肩をもっている。ブラジルには、いい曲がたくさんあり、いい歌手がいっぱいいて、とても聞ききれない。苦労してレコードを集め、できるだけ数多く聞き、見つけ出したいい曲、いい歌手の紹介を書く。それが喜びなのである。

世界のポピュラー音楽の中で、これまでアメリカのものが非常に大きな位置を占めてきた。戦前からのダンス音楽、ヒット曲、ミュージカル、ジャズなどみんなアメリカが本場で、それ以外のシャンソンやタンゴやラテンなんてのは、ちょっと特殊な音楽という感じだった。戦後はモダン・ジャズとロックの盛り上がりでいよいよポピュラー音楽はアメリカを中心に回転している感が強くなり、ときどきマンボなんてのがハヤっても偶発的な例外現象でしかなかった。だからアメリカ音楽であるはずのロックがイギリスのビートルズに主導権を取られた形になったときには大変な天変地異が起こった気がした。

アメリカがポピュラー音楽の豊かな産地だったことは確かだ。だがそれは単なる文化現象ではない。音楽を有

CamScannerでスキャン

ジャズの常識に逆らうラウンジ・リザーズ〔レコード紹介〕

81年6月19日『週刊ポスト』

ザ・ラウンジ・リザーズの『ハーレム・ノクターン』（EG）くらい痛快なレコードはない。

彼らの放つサウンドは、常識という名のカサブタをビリビリとひっぱがしてしまう。ひっぱがされたあとの赤ムケに風があたるヒリヒリした感触を喜ぶことのできる人だけが、ラウンジ・リザーズのファンになれる。

しいて言えば、キシキシとこすりつけるような音を立てるサックスは前衛ジャズふう、ガギガギと不協和音を放つギターはパンク・ロックふうだ。ではラウンジ・リザーズはジャズとロックの混血か？　そう、確かにそうかもしれない。でも、いま世間にはびこっているフュージョンと全然違うことは、言うまでもない。

それでおもしろいのが、このグループに対する日本のジャズ・ジャーナリズムの反応で、敬遠の見送がし、臭いタマには手を出さない、という方針を守ってる。彼らが帝王と呼ぶマイルスと同じテオ・マセーロがこのラウンジ・リザーズをプロデュースしてるにもかかわらずだ。日本のジャズ・ジャーナリズムはラウンジ・リザーズにロックの要素が入ってるから敬遠するのかと言えば、そうではない。だって彼らは下らないロック・ジャズ・フュージョンを大好きなんだから。彼らがラウンジ・リザーズを敬遠するのは、それが真の前衛だからにほかならない。つまりラウンジ・リザーズは、日本のジャズ・ジャーナリズムがいかに前衛オンチであるかをみごとにバクロした。そこが痛快なのである。

それに、何しろ「ハーレム・ノクターン」だからね。黒人の体臭のしみついたこういう曲をストリップの音楽とケイベツするジャズ・スノッブたちに当てつけて、ラウンジ・リザーズはわざとこんな曲をやってるわけだ。なんと痛快な連中じゃないか。

さあ、ジャズもこれから少し面白くなりそうだぞ。

CamScannerでスキャン

トーキング・ヘッツ以来、エスニックな音楽に興味を惹かれているらしい今野雄二さんが、奇妙な音楽が入ったカセット・テープを貸してくれた。その音楽は写真家の鋤田正義さんのレコードからコピーしたもので、鋤田さんの話では、いまロンドンのディスコで大モテの音楽なのだそうだ。

それは、下腹に響くような勇壮なタイコのビートにピアノなどがかぶさった音楽で、今野さんは、これぞエスニック・ファンクの極致、と大いに気に入っているという。

そのカセットを聞いて、すぐに、前に聞いたことがある音楽だとわかった。カセットに「ブルンディ・ブラック」と書いてあるのを見て、ぼくの記憶がクルクルッと回転し始めた。そうだ、いまフランスに住んでいる、画家でミュージシャンのクロード岡本くんがくれたレコードだ。それはぼくのレコード棚にすぐ見つかった。もうひとつぼくの記憶に浮かんできたのが、ジョニ・ミッチェルの『夏草の誘い』に入ってる「ジャングル・ライン」という曲だった。

――こんなふうにぼくの記憶を逆回転させたままに書き上げて行ったのでは、読者には何の話かサッパリわからないですね。巻き戻した記憶のテープを、最初からキチンとした順序に再生してみましょう。

まず、10年ほど前にぼくが買った、アフリカ音楽の一枚のアルバムのことから。フランスにオコラというレーベルがあって、極めて良質なアフリカ音楽のアルバムをシリーズで出してきた。その中に『ブルンディの音楽』というのがある。ブルンディとはザイールとタンザニアにはさまれた、東アフリカの小さな国である。ミシェル・ヴュイルステクというフランス人らしくない名前を持った人が、67年4月～5月にブルンディでとってきた録音をLP化したアルバムで、その最後に、すばらしいタイコの演奏が入っている。インゴーマというタイコの奏者25人の合奏で、アフリカのタイコは素手で叩くのが多いがこれはバチで叩く。そして、アフリカの多くの場合のようにクロス・リズムになっておらず、すべてのタイコが整然とひとつのリズムを叩いているから、日本の鬼太鼓座とかお諏訪太鼓や御陣乗太鼓なんかとかなり似

CamScannerでスキャン

ている。東アフリカのこのテのタイコ演奏は、まずワトゥシ族のむかしの王様の専属楽団と考えて間違いない。ブルンディや隣のルワンダにはむかしワトゥシ族の王様がいて、直属のタイコ隊をかかえ、王様自身も一緒に演奏したもので、レコードでその演奏を聞くといかにもそれらしく堂々と立派な音楽だ。そういう一例が、オコラのアルバムに入っていた。

そのすばらしいブルンディのタイコの録音に、けしからぬ小細工をほどこしたやつが現われた。マイク・スタイヴンスンという男である。掛け声とタイコだけから成るオリジナル録音に、ピアノとエレキ・ギターをかぶせて、アフロ・ポップとでも呼べそうなおかしなレコードを作りあげたのだ。フランスのバークレーからシングル盤として発売、演奏者名がブルンディ・スタイヴンスン・ブラック、曲名が「ブルンディ・ブラック」で、A面がその第1部としてピアノやギターをかぶせたもの（ただし、B面には第2部としてオリジナルのままのもの（時間は約4分）だが、コラのオリジナル盤からそのまま使ってるのはすぐわかる。

ジョニのこのレコードの出たのが75年のことである。これを聞いたときはかなり腹が立ったが、あれから6年、ほとんど忘れかけていた。そこにまたまた、ブルンディ・ブラックの再登場となったわけだ。

鋤田さんが買ってきたシングル（フランス・デッカ）は、やはりA面が第1部、B面が第2部で、第2部はオコラのオリジナル盤からそのまま（時間は約4分）だが、第1部は前のスタイヴンスンのピアノやギターの旋律にもとづいて新たに録音しなおしており、ピアノは前のよりも軽い感じだが、シンセサイザーのホワイト・ノイズで〝シャッ、シャッ〟というリズムを入れたり、後半にシンドラムをかぶせたりしている点はナウになった。この1980年の新ヴァージョンは、ドラムのかぶせはヴィサージュのラスティ・イーガン、リミックスをロンドンで行なったとクレディットされている。

それだけではない。アダム&アンツがこれとそっくりのビートをやってるし、バウ・ワウ・ワウの「C30、C60、C90、ゴウ／サン・シー・アンド・パイレイシー」の45回転盤を33回転に落とすと、そのリズムはブルンディを真似してる（ただし音をそのまま使ったのでなく、そっくりに演奏したもののようだ）。

ヴュイルステクが67年に録音したブルンディのインゴが使われていたのである。レコードには「ウォリアー・ドラムズ・オヴ・ブルンディ」としか書いてないが、まったくあの録音をそのまま使ってるのはすぐわかる。

CamScannerでスキャン

ーマ合奏は、今後ひろがりそうな〝エスノ・ファンク〟の原典と言うべきものになってゆくのかもしれない。

西洋人は第三世界音楽に何を学ぶか

81年11月『ミュージック・マガジン』

音楽って将来どんなふうになるのだろうかと考えるとき、ぼくの頭にまず浮かぶ一枚のアルバムがある。数年前、山岸伸一くんが、おもしろいレコードをあげましょう、と言ってプレゼントしてくれたもので"Txalaparta"(Cramps CRSLP6201)という。イタリアのレーベルからの発売で、シリーズの1番めの番号を持つ。続く2番として前衛ギタリスト、デレク・ベイリーのアルバムの予告が小さく掲載されていることから、このレーベルの性格はやや見当がつく。

アルバム・タイトルは〝チャラパルタ〟と読むのだと思う。これはスペインのバスク地方の音楽で、演奏者はアルツァ・アナイアクと言い、36年生まれの兄と45年生まれの弟と、アルツェ兄弟のふたり組である。写真を見ると、2メートル半くらいありそうな材木4本を横にして、兄弟がそれぞれ両手に30センチくらいの棒を持ち、材木の上に垂直に落とす。コトン、コトンと落とす音が、LPの両面、合計35分55秒のあいだ続く。材木はなかなかいい音をしているが、しょせんは材木のコトン、コトンである。4種のコトンが鳴り続ける、そのコトンとコトンの〝間あい〟が作り出す音楽なのだが、それは規則的なリズムにはなっておらず、むしろ偶然的と思われる間あいの不規則な変化がなんとなく微妙そうに感じられる。それが微妙だと感じられない人には、こんな退屈なレコードはない。こんなものが音楽なの?と、その人は叫ぶだろう。だがぼくには、ひょっとしたら〝最後の音楽〟はこれなのかもしれない、という気がする。

これとちょっと似た音楽は、アフリカにもある。ガーナとナイジェリアにはさまれた小さな国トーゴの北部に住むカビイェという民族は、平べったい石を地ベタに置き、両手に持った小石で打って音楽を奏する。いちばん大きな、つまり低音の石だけを左手で、他の三つか四つの石を右手で、打つ。石は正確にチューニングされていて、アルツァ・アナイアクの『チャラパルタ』よりはメロディが感じ取れる分だけ音楽らしい形を備えていると

CamScannerでスキャン

消えるかもしれない。カピィェの人たちはこの楽器をビンカラと呼び、乾季の終わりの11月の中旬から雨季の刈り入れの始まる12月までの短期間、この楽器を演奏できる。それ以外のときに演奏することは禁じられているという。フランス盤の『カピィェの音楽』(Ocora)でこれが聞ける。

このところ、ペンギン・カフェ・オーケストラのポップなミニマル・ミュージックが評判になっている。しかし、ぼくは彼らの音楽に惹かれながらも、すごい居心地の悪さ、ブキミさを感じないでいられない。サウンドがアクースティックであるために、イーノの一連のアンビエント・ミュージックよりさらにブキミだ。ふつうの音楽が人を引きつけるための武器に使うメロディだとか音色の美しさだとか歌詞だとかいうものを、なるべく取り除いて、わざとスキ間だらけにした音楽。それだからこそ逆効果として、メロディや歌詞の過剰な押しつけにすっかり食傷した現代人を引きつけてしまう。もちろんペンギンたちはそれを狙ってあんなおそろしい音楽をやっている。

いま世間にハンランしている音楽の、甘味料や味の素の効きすぎたサウンドに、ぼくも人一倍ウンザリしてるほうだから、ペンギンのあやしい音楽に魅力を覚えるし、『チャラパルタ』に音楽の究極の姿を見てしまうわけだ。

ぼくは、ミニマル・ミュージックの定義なんてよく知らない。あんまり知りたいとも思わない。現代音楽の専門家がペンギンをミニマル・ミュージックと認めてくれようとどうしようと、ぼくは常に動くものをつくる人間だから、ペンギン・カフェ・オーケストラを80年代のポピュラー音楽の中に現われたミニマル・ミュージック的要素なり傾向なりとして捉えてかまわない、という立場を取る。ミニマル・ミュージック"の"ようなもの"で充分だ。完結した成果としてよりも、そこに見られる方向性をヴェクトルとして捉えたい。

ロックの世界で、ミニマル的な方向性を追求してきた人として誰でも知っているのが、ブライアン・イーノだ。彼の『空港のための音楽』を初めて聞いたのは78年の暮ころだと思うが、ぼくはすごく反発を覚えた。妙に静かで、スーッと人を引き込み宇宙の彼方に翔ばせてしまう、こわい音楽だと思った。いまぼくがペンギン・カフェを、こわい音楽だ、というのは割と好意的なニュアンスで言ってる。だが3年前のイーノに感じたこわさは、無表情なうしろに悪意が隠されているんじゃないかと強い警戒心をかきたてられてのことで、本気で反発した。それ以前からのヨーロッパ現代音楽やタンジェリン・ドリームなんかへの嫌悪ともどこかで結びついていたかもしれない。正直言って、いまもイーノには関心と反発の両方を感じている。

『空港のための音楽』にイーノ自身が、彼の言うアンビエント・ミュージックについて説明を書いていた。日本で出たレコード(ポリドール)ではひどい訳がつけて

大勢が見守る中でふたりの男が材木をコツン，コツンと打ちつける北スペイン，バスク地方のチャラパルタと，放射状に置いた平たい石を小さな石で叩いて鳴らす西アフリカ，トーゴのピカンカラ。

CamScannerでスキャン

あって、彼女を流れたほうがよくわかる。それを見ると、イーノがそこで意図したのも一種のBGM（バックグラウンド・ミュージック）、つまり人々が生活しながら流しっ放しにしておくような音楽のようだが、彼は自分の音楽を従来のBGMとハッキリ区別したくてアンビエント音楽という言葉を作り出したものらしい。

従来のBGMは、あなたを取り囲む環境がどんな音響的な特質を持っていたとしてもそれを消し去って、代わりに甘ったるいサウンドでノッペラボーに塗りつぶし、あなたの感性を鈍らせてしまう。イーノのアンビエント音楽は逆に環境のもつ音響的特質を増幅し、思考を刺戟し、あなたがその音楽を無視したければ無視もできるし耳を傾けたいと思えばそれにこたえられもする、つまり聞き手の注意のさまざまなレベルに応じることができる。——イーノはそう書いていた。

聞き手が聞こうと思えば聞けて、聞きたくなければ聞かずに済むような、音楽。そんなものを目ざして作品を生んだ音楽家がこれまでにいたかどうか、ぼくは知らない。西洋の芸術はすべて人々の関心をいかに引きつけ、いかにトリコにするか、ということに努力してきた、と基本的に言えるとしたら、イーノのこの考え方は極めて反芸術的、少なくとも反・西洋芸術的、なのではないだろうか。

こういう考え方は、やはり西洋文明が行き詰まりを自覚してから生じた数多くの反・西洋文明的な傾向、と大さっぱに包括して呼ぶことができそうな方向性のひとつであるに違いない。そしてそれはいかに反西洋的、反芸術的な方向性を示していても、しょせん西洋文明の歴史の文脈から発生してきたものであるからには、どこかに西洋文明の救済と延命を願う自己保存本能という逆向きのウェクトルを内蔵しているのではないか。つまり自己肯定が自己否定と共存してるのではないか。——ぼくは東洋人の本能でそう感じる。だから、ぼくは西洋の中の反西洋、芸術の中の反芸術に関心を引かれながらも一抹の警戒心をも捨てることができないのだ。イーノのような頭のいい西洋人にはとくにそれを感じる。

そういう、西洋芸術の自己保存本能を内に秘めた反・西洋芸術家が、アフリカやアジアの文化や風物に関心を寄せるのも、おきまりのコースになっている。イーノの場合『空港のための音楽』ではアフリカへの傾斜は見られなかったが、ジョン・ハッセルとの合作『第四世界の鼓動』では、親アフリカの方向性が露骨に示された。曲題からして、アフリカで吟遊詩人を指す言葉『グリーオ』、コンゴ＝カメルーン国境地帯のピグミーの一民族の名『バベンゼレ』、地図で捜すとスーダンの白ナイル流域の地点に行きつく『北緯14度16分、東経32度28分』、最近はブルンディ・ドラムで注目されている東アフリカの国名をとり入れた『チャーム・オーヴァ・ブルンディ・クラウド』などが並ぶ。そうなると『デルタ・レイン・ドリーム』もナイル河口の三角洲かと思われる。サ

CamScannerでスキャン

ウンド的にはB面全体を占める「チャーム…」では静かなクムクムのビートが流れているし、「バベンゼレ」だけではなくて「北緯14度…」もぼくにはバベンゼレ・ピグミーの音楽をエレクトロニクス化したもののように聞こえる。

このアルバムの主役はイーノでなくハッセルだが、いまイーノ自身アフリカに深い関心を抱いていることは、インタヴューの発言でも明白だ。彼は〈今後10年か20年のうちに、アフリカは、1950年代と60年代に東洋がもたらしたような影響を西欧に及ぼすでしょう。面白い可能性やもうひとつの生き方、そしてこれまでと違う人生の価値観をアフリカから学ぶことが出来ると私は思います。西欧の人々がそれらを捜し求めていることは疑いありません〉と言う（『ミュージック・マガジン』81年5月号）。彼の言い方にも、西洋人のアフリカへのアプローチが極めて西洋的発想からのものであることがはっきりと表われている。例えばショナの音楽が時間的に均一かどうかなどと議論するのも極めて西洋的な捉え方であり、西洋的な正確さの概念では均一とも反覆とも思えない彼らの音楽はショナ自身にとっては基本的には均一であり反覆であるのかもしれない。

西洋には、アフリカのような音楽をやりたい（やらずにいられない）という欲求と、でもアフリカの真似をするのはバカバカしい（真似したくても限界がある）という自覚とが共存している。だが少なくとも西洋がアフリカに目を向けざるを得なかったということ自体がヨーロッパの行き詰まりから発しているのは、否定できない事実ではないだろうか。ロックの発生そのものが大きく見てそのような文明史の文脈を考えずして説明できないことは、若者がロックを求めるのは白人が自分たちの文化に何かが欠落していることを感じるからだ、というチャールズ・カイル『都市の黒人ブルース』の有名な命題を引くまでもあるまい。

テリー・ライリーやイーノだけでなくフライング・リザーツのデイヴィッド・カニンガムも、そしてペンギン・カフェ・オーケストラも、いまロックの中でミニマル的な方向性を持つ人たちがそろって、大なり小なりアフリカ、アジア、ラテン・アメリカの民俗音楽の要素を取り入れようとしている。しかしだからと言って、アフリカ、アジア、ラテン・アメリカの民俗音楽がミニマル的なわけではない。『ショナのンビーラ第1集』の評で〈だがショナの音楽はミニマル・ミュージックどころか内なる声が溢れていることを、ハッキリ言っておかねばならない〉とぼくは書いた（『ミュージック・マガジン』80年11月号）。

ミニマル・ミュージックという言葉はおそらく美術用語のミニマル・アートから来ていると思うが、ミニマル・アートは感情移入を拒否した無表情な幾何学的形態をもつ彫刻などを指す。前にも書いたように、ミニマル・ミュージックがどのように音楽学者たちに定義され

CamScannerでスキャン

ているのか、ぼくは知らないが、またまた勘で言うなら
ば、単にシンプルな音というだけでなく、一種の無表情
さがひとつの特徴なのではないか。ぼくがイーノやペン
ギンに感じるのもそれで、だからこそ、見せかけの感情
が過剰で押しつけがましい世の多くの音楽へのアンチテ
ーゼとなり得るのだろう。それに対し、アフリカの民俗
音楽の多くは、西洋のオペラやシンフォニーのように計
算され演出された仰々しい感情表現とも、それの裏返し
である故意のヨソヨソしさとも、無縁だと言っていいと
思う。1年のうち僅かひと月ばかりしか許されない厳し
いタブーを持つカビイェのピカンカラは、聞くも聞かぬ
もご随意の垂れ流し音楽であるアンビエント・ミュージ
ックなんかとは、本質的にあいいれない。

そのようなアフリカ音楽の、外面的なリズムだのサウ
ンドだのフレーズだのを援用しつつミニマルな音楽を作
るなんてことは、アフリカ人にしてみればとんでもない
誤解でもあろうし、オレたちにはカンケイねぇや、でも
あるだろう。

西洋人はアフリカから新しい生き方を学びたがってい
る、というイーノ、ヒントとして利用するだけさ、とい
うフレッド・フリス、どちらも正直な発言であり、末期
魔の西洋文明の悪あがきが互いに反対方向のふたつのヴ
ェクトルを同時に求めていることを見事に表わしている。
そして、ぼくの見解ではロックそのものがそうした悪あ
がきの産物なのだから、そこからミニマル・ミュージッ
クという形での矛盾の尖鋭化現象が出てくるのは、末期
症状としていかにもありそうなことで、〝エスノ・ミニ
マル〟がいまいちばんナウいのだ、ということにどうや
らなりそうだ。

サニー・アデのしたたかなパワー　〔レコード紹介〕

83年10月『中央評論』

サニー・アデの『シンクロ・システム』にすっかり夢
中になってしまっている。このレコードのことはあちこ
ちに書いたが、いまこれ以外のレコードについて書く気
になれないので、やはりここでもサニー・アデのことを
書かせていただく。

サニー・アデは、アフリカのナイジェリアのミュージ

CamScannerでスキャン

ききごろわが国でも発売されたソウル歌手デニーズ・ラサールのLPの中の一曲に「女の子はパンだけでは生きられないのよ」という文句が出てきて、ぼくは大喜びしてしまった。この歌詞は、女は男なしには生きられない、と言っているわけで、「人の生くるはパンのみによるにあらず、神の口よりいづるすべての言葉による」という新約聖書の有名な言葉が、みごとに引っくり返されている。

歌っているデニーズは黒人の女性であり、右の一節が出てくる歌はアッケラカンと健康で楽しいセックス賛歌なのだが、5世紀ものあいだ黒人の人間性を抑圧する武器となってきたキリスト教道徳をものの見事にフンサイして、肉体的快楽を高らかに歌いあげているところが、実にどうも痛快なのである。

もちろんこれはぼくの勝手な受けとめ方であって、デニーズ自身には特にキリスト教を批判するつもりなどなかったに違いない。しかし彼女が意識していてもしてなくても、世界大衆音楽の大きな流れが、アフリカをはじめとする旧植民地人民によるヨーロッパへの逆襲の方向を示していることは、否定しがたい事実であり、この歌も、そうした情況の現象面での現われのひとつにほかならない。そのような例は無数に挙げることができるが、いまいちばん大きな現われとして生起しているのが、ナイジェリアのギタリスト、サニー・アデの浮上である。

サニー・アデが20人編成のバンドを率いてこの夏（83年）のスイスでの音楽祭に出演したときの模様は、本紙（朝日新聞）の娯楽面にも写真入りで伝えられたが、彼は今年前半にヨーロッパとアメリカを2度も公演旅行して、大きな反響を巻き起こした。世界的に音楽産業が沈滞しているときだけに、イギリスでもアメリカでも音楽雑誌はアデの音楽の持つ衝撃的なパワーを論じ、競ってインタヴューを掲載した。アメリカで進歩的な若者たちに影響力を持つ『ヴィレッジ・ヴォイス』誌は「サニー・アデは大衆音楽の歴史で最初の、真に国際的なスターへの道を、着実に歩んでいる」と書いていた。ずいぶん高く評価されたものだが、初めての真に国際的なスター、という表現には、それじゃビートルズは真の国際的スターじゃなかったのか、と横槍を入れたくもなる。実際には

83年10月12日（朝日新聞）

ビートルズこそ真に国際的と言えるポップ・スターの最初の存在であり、アフリカ音楽にも大きな影響を及ぼした。ビートルズ・ブームでアフリカにもエレキ・ギターが急速に普及し、ナイジェリアやザイールなどの国々の新しい大衆音楽が発展して、ひいてはサニー・アデをも生み出したのだ。

日本でも出たアデの最新LP『シンクロ・システム』を聞くと、エレキ・ギターにエレキ・ベースはむろんのことシンセサイザーや最新式のコンピューター楽器まで使われている。アフリカ音楽といっても、ターザン映画などからイメージされるのとは違って、モダンなサウンドでありながら、実にアフリカ的な音楽だ。

アデは、ある雑誌のインタヴュワーの、シンセサイザーなどを使うと伝統から離れてしまうのではないか、という質問に「ノー」と答えて「電気化された現代の楽器のサウンドのほとんどがアフリカに起源を持つ」と発言していたが、これは非常に鋭い意見であり、エレキ・ギターは楽器の先祖返り現象だ、というぼくの前々からの持論と完全に一致する。

クラシックのオーケストラの楽器にヨーロッパ起源のものなんてひとつもない、みんな中近東あたりが発祥の地だ、とは、先ごろ物故された小泉文夫さんがよくおっしゃっていたことだが、アジアでもアフリカでも楽器の音色の複雑なニュアンスを喜ぶ傾向が強い（その一例がわが国の三味線のサワリ）のに、それがヨーロッパに伝わるとヨーロッパ的な美の基準に合わせて、雑音成分を含まない単純な音に改造されてしまった。スパニッシュ・ギターとインドのシタールの音色を比較すれば、音色の単純なヨーロッパと、音色が複雑で雑音も味わいとなっているアジアやアフリカとの違いがわかるだろう。その単純化したギターに再び雑音を付加するため、エレキ・ギターにはファズだのワウワウだのさまざまな電気装置がくっつけられた。ヨーロッパでも若者はヨーロッパ的な美の規準では納得できなくなっているわけだ。

ビートルズがエレキ・ブームをもたらす前のアフリカには、なまギターを使った、いかにもキリスト教の牧師が喜びそうな〝素朴なフォークソング〟も存在した。だがいまのアフリカの都市では、エレキ・ギターやシンセサイザーを伝統的なタイコと併用して、大衆の汗臭いエネルギーをそのまま音にしたような現代アフリカ大衆音楽が、大きな盛り上がりをみせ、アフリカの若者だけでなく世界の若者をも魅了しようとしているのだ。

ポピュラー音楽の歴史をふり返ってみると、20年代にジャズがアメリカ白人やフランス、イギリスの若いインテリをとらえたのに始まって、30年代のルンバ、40年代のリズム&ブルース、50年代のロックンロール、60年代のソウル、70年代のレゲエと、よりアフリカ的要素の強い音楽が、白人の若者をとりこにしてきた。当の自分たちが抑圧してきた黒人の音楽によって白人の若者たちは解放された。何からの解放か。端的に言えばキリスト教

CamScannerでスキャン

主義のキリスト教音楽に対する反逆なのである。

皮肉なことにサニー・アデは敬虔なキリスト教徒だという。現象はつねに矛盾を包含しているがそれは本質をゆがめやしない。サニー・アデに代表される現代アフリカ大衆音楽は、これまで人類がもった最高の解放の音楽である。

アジアを視野に収めた意欲的ジャズ・バンド〔レコード紹介〕

84年6月29日『週刊ポスト』

日本の前衛ジャズ・ミュージシャンで、これまでにヨーロッパで活躍した山下洋輔、坂田明、それに今回の藤川、梅津と並べてみると、みんな強烈なユーモア精神のがちな日本のミュージシャンの中で、異質とも思えるこれらの人たちが、豪快な哄笑をもった前衛ジャズでヨーロッパを席巻したことを考えると、とても愉快だ。

藤川のイースタシア・オーケストラの音楽は、そのバンド名の示すとおり、日本だけでなくインドやインドネシアなど、幅広く東アジアの伝統音楽の要素を取り入れた、自由かつ貪欲な音楽だ。そして、演奏がコセコセしておらず、楽器もよく鳴っていて大らかだ。渡欧前の小

ヨーロッパの夏のジャズ祭と言えば、スイスのモントルーと西ドイツのメールスのものが有名だ。モントルーが楽しさに徹して若者に受けているのに対し、メールスは世界からアクティヴな前衛ジャズを集めて、高い音楽性で定評がある。

このメールス・ニュー・ジャズ・フェスティヴァルに、日本からはかつては山下洋輔などが出て好評を博したが、今年は、藤川義明の率いるイースタシア・オーケストラと、梅津和時のどくとる梅津バンドが出る。藤川オーケストラは最終日の6月11日のステージに立ったはずで、世界から集まった前衛ジャズ・ファンを熱狂させたに違いない。

さなコンサートでも、客席はしばしば爆笑の渦に包まれた。

彼らはレコードも出したばかりだ。『照葉樹林』（モーピス）というのがそれ。今年の初め、メールス・ジャズ祭から出演を打診する第一信が届いたあと、入いにヤル気になった一同が、急きょ録音したのだそうだが、そんな意気込みがビンビン伝わってくるレコードである。

リズムがうねるアデの演奏 〔公演評〕

84年10月25日『朝日新聞』

こんな充実したコンサート、久しぶりだね——。演奏後のロビーで、何人かの知人と上気した顔でうなずきあった。大きな期待の中でついに実現したナイジェリアの音楽家サニー・アデの日本公演、大阪での初日（22日、フェスティバルホール）のことである。

なまで触れたサニー・アデの魅力は、やはりリズムのすごさに尽きる。アフリカ音楽、ときてリズムがすごい、ではあまりに常識的な結論だと思われようが、アデのリズムはけっして、アフリカの伝統のリズムそのままではない。ジャズやラテンやロックをも消化した、より高次元の、新しいアフリカン・リズムだ。

アデ自身をも含めてエレキ・ギターが4人、それにスティール・ギター、エレキ・ベース、ドラムス、ラテン打楽器5人、そしてアフリカ独特のトーキング・ドラムふたり、コーラス5人、合計19人のバンドがゆるやかなまとまりで巨大なリズム・マシンを作りあげ、大海の波のように力強くてやさしくて温かくうねるリズムを巻き起こす。演奏が始まった瞬間に、客席総立ちで踊り出したほどだった。

特にトーキング・ドラムという楽器、西アフリカ各地で人間同士、あるいは人間と神さまの間の通信に使われてきたこの伝統的な楽器は、予想以上の威力だった。グーンと下腹に響く低音から鋭い高音まで、自在にピッチを変えながらパンチの効いた衝撃音を放つこのタイコが、アデ自身のエレキ・ギターとともに、彼のリズム・マシンの原動力となっている。

レコードでは、シンセサイザーなども駆使して高度に洗練されたサウンドでわれわれを魅了したサニー・アデ

CamScannerでスキャン

だが、ステージではサウンドよりリズムを前面に立てて豊かなアフリカの生命力を開示してみせたのである。

若松若太夫の世界〔レコード解説〕

84年6月発売・若松若太夫『石童丸』

若松若太夫さんの弾き語りを聞くたびに、心の奥底を強烈にゆすぶられる。ぼくもずいぶんいろんな音楽に触れ、数多くの感動を味わってきたが、若太夫さんから受ける衝撃は、ほかとはまるで違う、もっとも根源的な部分に有無を言わさずグイグイ突き刺さってくるものを感じずにいられない。

その部分とは、ニッポン人としての喜怒哀楽の根ッコのあたりなのではないかと思う。説経節は、義太夫から浪花節に至るニッポンの語り物の出発点だった。言葉にメロディをつけ、物語にリズムとサウンドを付与して庶民大衆の心の最深部に強烈な呼びかけを放ってきた語り物。その原点が説経節なのだから、それを聞いたぼくたちが、民族としての共通の感情を記憶の奥底から呼びもどされるのは当然かもしれない。

もちろんそれには、ただ説経節でさえあればよいのではない。語り物の原点たる説経節がかつて民衆の喜怒哀楽を激しくゆさぶり起こしてきたのに見合うだけのパワーをもって、言葉と節まわしを放射する力量を備えた語り手によって語られるのでなければならない。まさにそれが可能な人が、若太夫さんなのである。

友人朝倉喬司が、若太夫さんの説経節に関して次のように書いたのも、いまぼくが言ったのと同じことを指している。「説経節のコトバが対応する、コトバの到達しえない領域は、感情の密度の高まった〝いうにいわれない〟世界である。〝いうにいわれない〟世界を、なんとかいいあらわそうという意志において、その巧み方において、説経節は、なかなか過激なのである」(『ミュージック・マガジン』82年8月号)。

言葉では表わせない世界が、三味線を弾きながらの若太夫さんの語りによって、聞き手にまざまざと幻視される。それだけの力を若太夫さんの説経節は、もっている。

若太夫さんのお父さんは、先代・若松若太夫で、この方は明治の終わりから昭和の初めにかけて、一世を風靡した大衆芸能の大家だった。この先代が「息子の若太夫

CamScannerでスキャン

は声量は自分よりある」という発言を遺しておられる。三味線の巧みさと芸の洗練度においては先代のほうがすぐれていたとぼくは思うが、声のもつパワーと語りのなまなましいリアリティの点では今の若太夫さんのほうが勝っている。だから、今の若太夫さんは、日本の伝統芸能が消滅しようとしている時点で、奇蹟的にも、庶民の語り芸が原点において放っていた衝撃力をわれわれの眼前によみがえらせてくれた、貴重このうえない存在と言えるのではなかろうか。

先代・若太夫の人気絶頂だった大正8年に、15人の子供のうち下からふたりめ、六男として生まれたのが松崎寛、つまり現・若太夫さんだ。8歳のときから父について修業し、小若太夫の芸名で各地の巡業に同行した。しかし時代は戦争へと突入し、だんだん芸能活動も思うにまかせなくなる。疎開したまま熊谷の在で百姓暮らしをしていた先代・若太夫は、戦後まもない昭和21年に息子の小若太夫に若太夫の名をつがせ、自分は武蔵大掾と改名、そして昭和23年11月、75歳で死亡した。

父の死後、現・若太夫さんはむかしの晶屓筋を頼って地方巡業を続けたが、社会の大きな変動の中で、とても説経節では生活は成り立たなくなった。1年後、ぷっつりと三味線を捨ててサラリーマンになってみたが、小学校を4年でやめて芸の修業にうち込んできた人に普通の勤めは無理。だんだん酒で失意をまぎらすようになる。奥さんが板橋区の職員として働いていたが昭和48年にガンで死亡。そのころには若太夫さんは失明し、耳もかなり不自由になり、二児をかかえて生活保護をうけながら酒びたりで、何度も倒れて救急車のお世話になるという最悪の生活ぶりだったという。奥さんがなくなった翌年、志村福祉事務所のヘルパーの青木久子さんが若太夫の住む地区の担当となり、やがて彼がもと説経節の芸人だったと知って激励し、30年ぶりに再起させたのだった。

再び三味線かかえて舞台に立つようになったのが昭和55年。それ以来ぼくも、ホール、劇場、高校の講堂、お寺の本堂などいろんなところで彼の芸に接してきた。SPレコードで愛聴した先代・若太夫の芸よりも少し粗いところはあるが、迫力では勝るとも劣らない。とくに、本当に物語の中の人物になりきり、泣くところでは涙を流しながら語るリアルさには、いつも圧倒される。いまの彼のあの語りのすごさは、戦後30年間にドン底まで堕ちたことによって、かつてお父さんがお偉方たちの庇護のもとで身につけた洗練を洗い落としてしまい、再び下層庶民の芸である説経の原点に返ったのだという気がしてならない。

明治時代なればこそ説経節を野卑なものから掬い上げようとしたお父さんの努力は有意義だった。いま民謡までがキンキラキンに表面ばかり華美になっている時代、説経節が洗練の度を減じてナマナマしいパワーを発揮できるようになったことが、若太夫30年のノンダクレ暮らしのおかげだとしたら、ご本人には悪いが、若太夫さん

CamScannerでスキャン

若松若太夫（二代目）の三味線弾き語り。古い語り物の伝統を継ぎ，義太夫の深さと浪曲のヴァイタリティを兼ね備えたような迫力のある芸風は，意外なほど若い人にも人気がある。〔提供＝テイチク・レコード〕

CamScannerでスキャン

よくぞノンタクレてくれました、とぼくはお礼を言いたい気さえしてしまう。

ともあれ、涙なくしては聞けない「石童丸」で、あなたもニッポンの庶民の感情の原点に触れてほしい。

84年10月『中央評論』

視て聴くメル・トーメの楽しさ〔ヴィデオ紹介〕

音楽鑑賞の手段にはコンサートとレコードのふたつがある、というのが、これまでの常識であった。そこへ近年になって、有力なもうひとつの手段が加わった。ヴィデオである。

音楽は聴覚の芸術だから視覚の要素など必要ない、といってヴィデオを白眼視する音楽愛好者が、ぼくの親しい友人の中にもいる。クラシック音楽のように抽象度が高く、音という記号による表現を純粋に追求してきた音楽の場合は、指揮者の表情が大うつしになったりするブラウン管の画面を見ながら音楽を聞くのは、鑑賞のさまたげにしかならないかもしれない。しかしポピュラー音楽は、音楽というものが舞踊や演劇などと分けて考えられなかった、いにしえの芸能の原点といったものをいつまでもどこかに引きずっており、演奏者の肉体性をぬきにして音だけを取り出して鑑賞することのほうがむしろ本道をはずれている。そういう、演奏者のナマの体から出てくる芸としての音楽、ということからすれば、画像を伴うヴィデオのほうが、ポピュラー音楽の鑑賞の手段としてはレコード以上に有効だと言えるわけである。

前置きが長くなってしまったが、最近、ヴィデオというメディアの有効性をとくに強く感じさせてくれたのが、東芝から発売されたメル・トーメのヴィデオだった。ぼくが最高のジャズ・ヴォーカリストだと思っているメル・トーメは、いままさにアブラの乗り切った絶頂の状態にあるように思えるが、1983年のコンサートでの録音を中心に、FMラジオでしゃべるトーメ、リハーサル中のトーメなどのスケッチをはさんで編集したこのヴィデオでは、表情やゼスチャーが加わることによって、彼の歌が非常に身近なものに感じられる。

ジャズ・ヴォーカルもジャズである以上は即興性が生命である。このヴィデオに収録されているFMラジオ出演のシーンで、トーメは、自分がどのように歌うか、自

CamScannerでスキャン

相性がいいヒップホップとヴィデオ（新聞コラム）

85年5月30日「朝日新聞」

レコードが出現したころジャズが生まれ、LPが発明されたころロックが生まれた。そして、ヴィデオが普及し始めたころ、ヒップホップがやってきた。

ヒップホップは、ニューヨークの黒人ゲットーが生み出した庶民の文化である。「ヒップ・ホップ／ア・ストリート・ヒストリー」（レーザーディスク）は、それが黒人の伝統に深く根差していることを明らかにする。

ヒップホップは単なる音楽ではない。黒人の生活文化そのものだ。踊りやデザインと結びつき、マルカムXのアジ演説やモハメド・アリーの口げんかも関連している。ヒップホップをレコードで楽しむことはもちろん可能だが、この文化の身体性を視覚で確かめることのできるヴィデオに、利がある。

レコードの発明は音楽を音だけに抽象化する傾向を強めた。ヴィデオが音楽を「芸能」にもどしてくれるのかもしれない。

ジャイポンガンの伝統性と現代性（レコード解説）

84年11月発売「ジャイポンガンの女王イト・マシト」

世界中のありとあらゆる音楽を聞きあさって来たつもりだが、近年では最高にショーゲキ的だったのが、インドネシアのジャイポンガンである。ナイジェリアのジュジュ・ミュージックは、こんなすごい音楽にはほかにない。

ジュジュ・ミュージックとジャイポンガンを並べて、どうのこうの言うってのも、ちょっと唐突もしくは強引な印象を与えるだろうけど、アフリカとインドネシアに

CamScannerでスキャン

[illegible]

それは、ひとくちに言って、伝統的な感覚と強烈な現代のビートとが同居している点である。

サニー・アデのジュジュ・ミュージックは、エレキ・ギターやシンセを取り入れている。だからインドネシア音楽と並べてみるならば、ダンドゥットがジュジュ・ミュージックに相当し、ジャイポンガンは同じナイジェリアでもフジやアパラに相当する、と言ったほうがいいかもしれない。

第三世界で、エレキ・ギターやシンセをドンヨクに取り入れながら独自のパワーと泥臭いサウンドを強化したジュジュやダンドゥットのようなポップ音楽が育っていることに、ぼくはとても興味をひかれるが、ダンコとして電気楽器を拒否しつつ独自の現代性をそなえた民俗的ポップ音楽であるフジやジャイポンガンが1970年代後半にナイジェリアとインドネシアで生起してきたのは、さらに面白く、注目すべき現象だと思う。

ジャカルタで会った日本人で、面白いことを言った人がいた。ジャイポンガンか、あれは盆踊りだよ、と言うのである。それでぼくは河内音頭を思い出してしまった。まあ河内音頭はエレキ・ギターを使うから、どっちかって言えばジャイポンガンよりダンドゥット、フジよりジュジュのほうに近いわけだが…。

ジャワ島はそんなに大きな島ではないが、西のほう約

[illegible]

はじめ文化的にかなり違う。もちろん音楽もだ。

首都のジャカルタは地理的には西ジャワに属するが、文化的には少なくともスンダ文化の中心地ではない。文化的には内陸部のバンドゥンが中心らしい。

このバンドゥンやチアンジュール、スメダン、チアミスなどの町は、むかしからさまざま伝統音楽が盛んだった。パントゥンという語り物があり、これは四行詩の伝統的な型を持ち、プシンデンと呼ばれる女性の歌い手がカン高い声で歌う。楽器では、琴に似たカチャピ、竹のタテ笛スリン、胡弓に似たレバーブなどが使われてきた。それらの多くがペロッグという五音音階で、これは沖縄音階とほとんど同じである。スリンのコブシ回しや音色もプシンデンの声も、日本の民謡とすごく感じが近い。

インドネシアの伝統音楽と言えば誰でもごぞんじのガムランがあるが、大型の正式のガムランは中部ジャワの王宮で行なわれたもので、スンダではもっと民衆的な小編成のガムランが行なわれてきた。ガムランでも重要な役目をするクンダンというタイコがあるが、これもさまざまな民俗音楽に使われてきた。クンダンは、ラテン音楽のコンガと胴の形がそっくりだが、コンガは1枚皮でタテにして使い、クンダンは2枚皮で、横にして両手で叩く。さらに小型のクンダンを傍に置き、高さの違う音をまぜて叩くと、かなりメロディックな演奏ができて、ジュジュのトーキング・ドラムに負けない多彩な効果を

CamScannerでスキャン

発揮する。

こうしたスンタの伝統音楽から、パントゥンの女声歌手プシンデン、小編成のスンタ・ガムラン、さらにタイコのクンタンをうまく組み合わせたのがジャイポンガンである、と言っていいと思う。この程度の組み替えなら、もっと早くから行なわれてもよかったように思うが、実際には、プシンデンが少し新しい傾向の歌を小編成ガムランの伴奏で歌うことは珍しくなかったとしても、それにキョーレツなクンタンのビートが加わった形はようやく70年代の後半に生まれたものらしく、ジャイポンガンと呼ばれて盛んにカセット・テープが売られるようになったのは、やっと79年～80年ごろだという。

そんな歴史の新しい音楽なのに、歌い手さんたちはみんな中年のおばさんで、伝統的な衣装を着た写真がカセットについている。そのあたりが実にフシギで、たぶん5年前までは地味な田舎の民謡歌手でしかなかった人たちが、あるとき突然、誰かがやり出した新しいやり方をワーッと真似し始めて、一夜明ければジャイポンガンが一斉に花盛り、というような事態だったのでは、と想像したくなる。

鉄炮光三郎がエレキ・ギターを盆踊り音頭に持ち込んだトタン、あれよあれよという間に現代河内音頭が広まった。伝統衣装を着たプシンデンのおばさんたちが、いま最高にトンでる音楽ジャイポンガンをやってるのと、着物姿でエレキを弾く河内音頭と、やっぱり似てるところがあるんじゃないだろうか。

インドネシアの芸能の生きた力

いま、インドネシアのバンドゥンに来ている。

西ジャワの中心地で、インドネシアで3番目に人口の多い都市バンドゥンは、(85年)3月現在の時点で中心部のあちこちで一斉に道路工事が行なわれ、交通渋滞に拍車をかけている。1955年に開催されたバンドゥン会議からちょうど30年。4月22日には盛大な記念式典が行なわれ、外国からも大勢のお客様がお見えになるというので、街中は化粧直しのまっ最中というわけだ。

バンドゥン会議の会場だったグドゥン・ムルデカ(独立会館)は現在もそのままに残っているが、意外に小ぢ

CamScannerでスキャン

絵やアフリカの街頭画家のペンキ画といったものにも同等の価値を認めるのが常識化しているのに、音楽では、クラシック至上主義がまだ根強く、一方ではまったく商業主義の産物でしかないような音楽が、エレクトロニクスで飾り立てられて、大量生産・大量消費されている。マスメディアと学校教育を通して上から下へと押しつける音楽ばかり増大し、大衆の喜怒哀楽をしっかり受けとめてくれる歌が消え去ったことが、日本人の心の荒廃の一因にもなっているのではないだろうか。

そんな中で、玄海竜二の芝居は、ぼくには大衆演劇という泥沼が咲かせたハスの花のように、ひときわ美しく、感動的なのだった。

86年1月『ミュージック・マガジン』

黒人ロック・グループ、フィッシュボーン

ロサンゼルスは年じゅう太陽の輝く夢のカリフォルニア、というイメージをぶちこわし、闇の都市としての素顔をむき出しにして見せてくれたのは、三浦和義さんだった。それにしても、フィッシュボーンは、底抜けに明るい。もちろん、カリフォルニアの空が青いからフィッシュボーンが明るいんじゃあない。このグループの明るさを支えるのは、疑惑の町ロスの周縁の黒人ゲットーの貧しさである。ニューヨークでも最悪のゲットー地域サウス・ブロンクスがヒップホップを生み、キングストンの無法地区トレンチタウンがレゲエを作り出し、リオ・デ・ジャネイロの岩山の陰のバラック密集地域ファヴェーラが最良のサンバを育てたのと同じだ。ハングリー精神をバネにしているから、フィッシュボーンのサウンドはカラリと明るく、彼らのビートはピンピンに跳ねるのだ。

ハングリー精神——。これほどフィッシュボーンにぴったりな言葉はないだろう。グループの名前からして、食い散らかされたあとで皿の上に残った魚の骨をイメージに浮かび上がらせるが、彼らが実は何を食い物にしているかと言えば、スカにレゲエ、チャック・ベリーのロックンロール、Pファンクのファンク・ソウル、スペイン語のサルサ番組のラジオDJ、フランク・ザッパのふてぶてしい皮肉、オペラ「カルメン」のスパニッシュ調と、幾ら食いたいざかりの年齢でも、これだけガツガツ

CamScannerでスキャン

[illegible]なぜフィッシュボーンというグループ名なのか知らないが、ドラムス担当がフィッシュと呼ばれていて、その兄弟であるベースのジョンとふたりで、79年ごろにバンドをやりだしたらしい。この兄弟の父もファンク・バンドのドラマーだそうだ。中心になったベースとドラムスの兄弟に、ギターやトランペットやトロンボーンやサックス（まくはヴォーカルを兼ねる）が加わり、6人組のフィッシュボーンになった。いまのところぼくが聞いているのは、85年にデビュー作として出した片面3曲ずつのミニLPと、その中の「?（現代産業）」なる曲のダンス・ミックス、ダブ・ミックスなどのヴァージョンと、それだけが全部だが、そのピチピチした生きのよさには、いっぺんで参ってしまった。

メンバーひとりひとりの生年月日などはわかっていないようだが、デビュー・アルバムが作られた時点で、年齢は17歳から20歳だということだった。あのアルバムのカヴァーがまたケッサク。狭い物置みたいな部屋で、天井に頭をぶっつけそうなほど跳び上がっているやつがいるかと思うと、その足で頭を蹴られないように地ベタにしゃがんで体をすくませてるやつもいる。てんでんバラバラな6人が白黒写真でとられているが、もちろんこれはカラーでは絶対にダメだっただろう。

ジャケットの裏側には6人が横に並んだフォーの写真がついているが、この表側の写真と裏側の写真を見くらべて、どれとどれが同じ人物か結びつけようとしてみても全然わからない。ぼくにわかったのは、裏の写真の右から3人めの目隠した男が、表の写真の左の奥で白衣を着た男と同一人物らしいということだけだった。

彼らのプロモーション・ヴィデオを見た。1曲だけだが、狭い箱のようなセットに入って跳んだりハネたりしていた。密室の中でのジャンプ、というのが彼らの得意のモチーフなのだろうか。しかしヴィデオを見ていて、狭い箱の中でせいいっぱい跳びハネている彼らの姿は、なんだかアメリカの黒人の現状を象徴しているような気がして、複雑な心境に陥ってしまった。

フィッシュボーンは確かに明るいし生きがいい。パワーもある。しかし、何度もいうようだけど、それは貧しさをバネにした明るさでありパワーである。元気いっぱいに跳びハネても、しょせん密室の中にとじこめられている自分たちなのだ、と彼らは自覚しているのかもしれない。だとすれば、そうした自覚を逆手に取った彼らの開き直りは、なんともしたたかであり、それならばこのグループは初発のエネルギーをしぶとく持続できるかもしれないぞ、という気がする。

ここ10年、20年ぐらいの間に、ぼくたちが期待したにもかかわらず、ほんのしばらく輝きを放っただけですぐに消えてしまった黒人のアーティストが多い。最悪の例

CamScannerでスキャン

が、アース・ウィンド&ファイアである。あれは、公民権運動のあと、黒人の社会的地位の見せかけの向上の時期に、甘い夢にすっかり酔っぱらった楽天的ムードに乗って浮上したが、自分たちの立たされている足もとが幻想のユートピアでしかないことをまるで自覚しない底の浅さがすぐに割れてしまって自滅した。ああいう現実認識を欠いた楽天主義ではダメなのだ。

アースとフィッシュボーンを比較してどうこう言うのも唐突だが、とにかくフィッシュボーンは現実にチャンと足のついた、したたかなパワーを感じさせる。ぜひ面白い音楽をこれからも展開して行ってはしいと思う。

南ア音楽のパワーを盗み取ったサイモン　〔レコード紹介〕

86年10月『中央評論』

「サウンド・オブ・サイレンス」や「明日に架ける橋」などで有名なサイモン&ガーファンクルのポール・サイモンは、さまざまな国の民俗音楽に幅広い関心を持っているらしい。南米ペルーのフォーク曲「コンドルは飛んで行く」を広く紹介したのはサイモン&ガーファンクルだったし、ジャマイカの黒人音楽レゲエにも早くから注目し、サイモンのソロ・アルバムにレゲエを取り入れたのはまだまだレゲエなんてはとんど知られていないころだった。

そのポール・サイモンの久しぶりのアルバム『グレイスランド』は、いま世界の熱い視線を浴びている南アフリカの黒人音楽への強い関心を明らかにした話題作だ。南アフリカのミュージシャンが作った曲を取り上げ、サイモン自身も南アフリカ風のリズムの曲を書き、さらにズール人の合唱団レディスミス・ブラック・マンバーゾやボヨヨ・ボーイズを招いて録音に参加させている。

まだまだ一般には知られていないが、南アフリカの黒人たちは、悪名高い人種差別に苦しみながら、すばらしい音楽を作り、育ててきた。昨年（85年）、イギリスの社会学者デイヴィッド・コプランが、南アフリカの都市大衆音楽研究を『イン・タウンシップ・トゥナイト』という単行本にまとめたが、この本を読めばわかるように、白人におしつけられた賛美歌やダンス音楽を黒人たちは自分流に消化し、実に多彩な音楽を持つに至っている。

CamScannerでスキャン

そういう、現地では豊かな大衆文化として開花していながらアメリカなどでは全然紹介されず知られないままになっている音楽を、ポール・サイモンのような知名度の高いミュージシャンが自分のアルバムの中に取り入れるならば、それがきっかけになって南アフリカの黒人大衆文化に関心を持つ人が増えるというのは大いにあり得る。それはすでに「コンドルは飛んで行く」の実例でも証明されている。

だからといって、ぼくは、ポール・サイモンの今回の試みを、快挙として手ばなしに賞賛する気にはどうしてもなれない。

ぼくのこだわりには、次元の異なる二、三の問題が重なり合い、からみ合っている。誤解を招かないために、そのあたりを整理しながら問題を指摘してみたい。

まずもっとも重要なこととして、知られざる音楽文化を紹介した功績をうんぬんする前にハッキリ言っておかねばならないのは、『グレイスランド』というアルバムの音楽作品としての評価、つまり音楽的な出来ばえが、けっして高くないという点だ。南アフリカのどういう音楽をどう取り上げているか、といった興味を別にして純粋にこのレコードを聞けば、退屈な音楽でしかない。ポール・サイモンの歌いぶりは、強弱の振幅の狭い、平板なもので、生気に乏しい。もともと、かつての相棒アート・ガーファンクルに比べてポール・サイモンの歌い手としての力量には限界があり、彼自身それを知るからこそさまざまな要素を取り込んで話題を作り、歌唱力の足を補ってきたのだともいえる。

しかも、せっかく多彩なゲストを録音に呼んでおきながら、ゲストたちが魅力を発揮しすぎて自分の影が薄くなってしまうようなヘマは絶対にやらない。レディスミス・ブラック・マンバーゾにしても、主役のサイモンを喰ってしまわないように力を抜いて歌っているのが感じられる。南アフリカからだけでなく、セネガルやナイジェリア、あるいは米国国内でもルイジアナ州で特異な音楽をやっているアコーディオン奏者とか、賑やかすぎるほどのゲストを集めているのだが、その割に賑やかなレコードになっていないのは、ゲストたちに力いっぱいのことをやらせていないからだ。

それくらいならこんな大勢のゲストを呼ぶ必要はなさそうなものだ、といいたくなる。結局は、あちこちから知られざる実力者、異能の持ち主たちを集められるだけ集めておいて、自分がお山の大将になって得意がっている図、としか見えないわけである。

そのようなサイモンの姿勢を指して、世界最強の国アメリカの威光をカサに着ている、といえば、酷すぎるだろうか。しかし、政治的経済的強国であり文化的技術的先進国であるアメリカの音楽家が、札束を武器に、南アフリカの黒人が貧しい中で営々と築き上げた文化を自分の仕事の中に取り込み、自分の音楽的な力量の不足を補う材料として利用しながら、知られざる文化を紹介して

CamScannerでスキャン

やったというような思考せがましい態度を取るなら、文化の侵略者、帝国主義者と非難されて仕方あるまい。

"グレイスランド"と、エルヴィス・プレスリーが私有の広大な庭園に母親の名を冠したのが、そのままここでのアルバム・タイトルになっている。サイモンがなぜこんなタイトルをつけたか、意図は理解に苦しむ。

引用符とは神の恵みを意味するが、押川と悲しみの南アフリカに彼は神の恩寵を感じたとでもいうのだろうか。少なくとも南アフリカの黒人に敬意を表わしたタイトルでないことだけは確かだ。

LPジャケット裏面のサイモン自身による文の冒頭に、南アフリカのレコードのカセット・コピーを友人からもらえられて初めてこの種の音楽と出会った、と書いている。アメリカのレコード業界は、日本人はレコードをカセットに録音して友人に与え、著作権を侵害しているとうるさく非難するが、アメリカのミュージシャンが南アフリカのレコードの著作権を侵害したことについて、このアルバムの発売元であるワーナー・レコードの首脳のひとりネスヒ・アーティガン氏（日本の著作権侵害に抗議するために来日したことがある。368ページ参照）のコメントを聞きたいものだ。

おそらくあちこちから賞賛の声が上がりそうな、だが実はさまざまな問題を抱えたポール・サイモンの今回のアルバムである。

87年2月『ミュージック・マガジン』

チャリティなんてものはナンセンスだ

（86年）12月20日、神宮球場での"ジャパン・エイド"に行ってきた。ユッスー・ンドゥールとエトワール・ドゥ・ダカールを見たい一心で行ったのだが、開演よりちょっと遅れて午後1時に着いたら、ちょうどユッスーたちの演奏が終わってしまった。あんな最初のほうに出るなんて思わなかったもんね。ユッスーは最後のピーター・ゲイブリエルのときにも出て来たようだが、あんまり寒くて最後までいられなかったので、そっちも見そこなった。まったく縁がないとしか言いようがないが、あとでテレビで見たエトワールの演奏は、ちょっと期待はずれという気がした。

さて、会場入口には報道関係の受付もあって、そこに

CamScannerでスキャン

読んでくれたんだろうか、ぼくは切符を買って入った。チャリティ・コンサートというものがあまり好きじゃないけど、多くの人びとが自分の利益のためでなく一生懸命にやってることに一応の敬意を表して、ぼくもささやかながら資金集めに協力しようという気持ちもあったし、もうひとつ、報道関係者というのでなく一観客の立場でこのイヴェントを客観的に見つめたいという考えもあったからだ。

だからこの一文も、フツーの音楽ファン、イヴェントのお客さんのひとりとして、忌憚のないところを書かせていただく。

もともとチャリティというようなものが好きじゃない、といまも書いたわけだが、ボブ・ゲルドフなんかがやっているアフリカの飢えた子供たちを救おうみたいな活動って、どうしても反発を覚えてしまう。彼の本心は売名が狙いなのだろう、とか、そういうことではない。いくら動機が純粋であっても、また収益金がチャンと飢えた子供たちの食料になっていようとも、先進国のミュージシャンがそういうことをすることじたい、結果的に、先進国による世界支配を補強し、アフリカ人をますます従属的地位に陥らせる作用しかしない。世界の政治というものはそのような力学的構造になっていて、その構造の中ではどんな善意も善行も無意味化せざるを得ない。だからゲルドフにやるべきことがあるとすれば、先進国の世界支配を少しでもブチこわすような方向性をもった運動への参加だろう。

いまからほぼ10年前、77年の春に、ローリング・ココナッツ・レヴューという催しが東京で行なわれた。クジラを殺すのをやめようというキャンペーンのコンサートで、ジャクスン・ブラウンはこのときにも来た（たしかこれが初来日だった）。ほかに、エリック・アンダスン、ジョン・セバスティアン、カントリー・ジョウ、ウォレン・ジヴォンなど、なかなかの顔ぶれだった。

このときもぼくは、反発を覚えた。アメリカの人気シンガーたちが、アメリカ音楽のファンを集めて英語の歌をうたうという、音楽産業が作り上げた米日文化植民の文脈の中でどんなすばらしいスローガンを掲げてコンサートを行なっても、環境破壊に抗議する意味性はまったく持ち得ず、むしろ逆効果を生むおそれすらある、とぼくは感じた。そこで出演者たちに質問状を送り、回答を求めたが、ぼくの真意を理解してくれたのはカントリー・ジョウだけで、彼はぼくに会いたいというのでインタヴューし、77年6月号『ニューミュージック・マガジン』に掲載した。彼は長年、反体制運動にかかわってきていつも中産階級のインテリ左翼に裏切られたことを、詳しく話してくれ、この反捕鯨コンサートがアメリカ人の主導のもとに押しつけがましく行なわれたのは、日本人なんてダメな連中だという人種主義的な考え方に基づいていると批判した。〈全体のプロジェクトがアメリカ人に支配されていて、日本人はそれに追従してるだけ

だ〉と彼は明言していた。

ぼくは、ヨーロッパ人（アメリカ人も含めて）の善意の押しつけみたいなのが大キライである。それはぼくのキリスト教ギライと直接に結びついている。1年あまり前にスープ・レコードで出した「ブラック・クリスマス」というアルバムは、例のバンド・エイドの「ドゥ・ゼイ・ノウ・イッツ・クリスマス？」をコケにするために作ったもので、そのライナーにも書いたが、アフリカの飢えた子供たちへの同情を「彼らは今日がクリスマスだということを知ってるだろうか？」なんて言葉で表わすのは余りにも悪質なカン違いだ。キリスト様の誕生日なんてアフリカ人にはカンケイない。キリストがアフリカと関係あるとしたら、それは、ヨーロッパの欲張りな連中がキリスト教に支えられた厚かましい優越意識でもってアフリカを侵略し、アフリカ人を飢餓のドン底に陥れたという意味でだけである。

12月20日の会場で1500円払って買ったプログラムの巻頭に、平和大学理事長なる人物のメッセージが載っており、〈クリスマス・シーズンを迎えてすべての家庭に幸せが訪れるよう〉ウンヌンの言葉で結ばれている。クリスマスは日本でも商業主義によってすっかり身近なものとされてしまっているが、本来キリスト教徒以外には無縁のものであるはずだ。その日本人相手に右のようなメッセージを発したのは、キリスト教が全世界を支配していて当然と思い込む、キリスト教徒の尊大さから出た行為でしかない。世界の文化、ことに宗教（これがいかに多くの戦争の原因となってきたことか！）に関する完全な相対主義なくして、いかに平和を語ってもナンセンスだ。キリスト教の文脈による平和運動なんて、平和のためにはマイナスでしかない。そんなことも配慮できぬバカタレが平和大学の理事長なのだ。

このプログラムはスタッフの名前が日本人まですべてローマ字で書いてあるなど、カントリー・ジョウが批判した10年前のあれと同じく、アメリカ人、イギリス人の発想に日本人が追従し、文化的植民地構造にのっとって行なわれたイヴェントであることが歴然としている。

そもそも平和大学ってナンダ？　このイヴェントが平和大学の基金のためのチャリティであることを、ぼくはこのプログラムによって初めて知った。そして平和大学なるものが中米のコスタ・リカにあることも。プログラムには「なぜ平和大学はコスタ・リカにあるのか」という一文も載っている。ぼくは、いまもっとも平和と遠い状態にあるニカラグァと隣接するコスタ・リカに平和大学が置かれていることに興味をひかれたから、その一文にまっ先に目を通したが、なんとニカラグァなどの戦火のことにはまったく触れていない。となると逆に、この平和大学なるものがかなり高度に政治的なシロモノであると感じざるを得ない。はっきり言って、中米に対するアメリカの干渉をカモフラージュしたいというレーガンやCIAの意図が、コスタ・リカの平和大学の裏に働い

CamScannerでスキャン

ているのと同調するのが、健全な常識というものだろう。
ジャパン・エイドって何だったのか。単なるお人よしで無知なキリスト教徒ミュージシャンによる善意の押し売りか、それとも平和に名を借りたレーガンのインボーか。
ところでぼくがこれを書いているのは、奇しくも12月25日だったのでした。

プリンスのストイックなパワー〔レコード評〕

87年5月『ミュージック・マガジン』

『サイン・オヴ・ザ・タイムズ』（ペイズリー・パーク）は、ザ・レヴォルーションというグループの名でライヴとレコーディングの活動を展開してきたプリンスが『1999』以来ひさしぶりに個人名義で出したアルバム、しかも2枚組である。しかしコンセプトは『パレード』の線を受けついでおり、個人のアルバムだからといってグループ名義のものと区別して受けとめる必要はなさそうだ。

前作『パレード』についてぼくはジョン・レノンの『ジョンの魂』を引き合いに出して〈余計な飾りを削ぎ落して肝腎のことだけをストレートに突き出してくる〉と書いた。あのアルバムのジャケットは、このコンセプトを実に見事に表現していた。裸の肉体をさらすプリンス。まがまがしい存在として自己演出してきた彼が、そのまがまがしさをムキ出しに白黒写真で呈示したデザインの簡潔さによって、まがまがしさは彼にとって飾りではなく本質であることを端的に表わしていた。

今回の2枚組がどんなジャケット・デザインなのかぼくはまだ知らない。しかしサウンドを聞いて感じる第一印象は、やはり簡潔さであり、鍛え上げた筋肉質の肉体であり、プリンスというハデハデな存在の本質だけをストレートに呈示する地味な作りである。これだけストイックなアルバムを作れるというプリンスの、自信に裏打ちされた自己抑制力というものが、いまのポピュラー音楽の世界で彼がズバ抜けて傑出した人物であることを如実に示している。

唯一ぼくにわからないのは、果たして2枚組にする必要があったのか、という点だ。確かに曲調はシンプルな

りに変化があって、けっして2枚組で単調に陥っているなどと言う気はない。文字どおりシンプルそのもののサウンドでスタートしてだんだん曲調に変化を持たせ、バックの楽器をふやしてゆきながらもそれが八余計な飾り〉となることなく、ストイックさを保ち続けて行き、最後の面のライヴ録音の「ピューティフル・ナイト」で、それまで抑えに抑えてきたエネルギーをバーッと爆発させ、最後の「アドア」のファルセットを使用した美しいバラードで余韻を残してしめくくるという、展開の見事さに感服する。けれども、LP4面にまたがるその息の長い展開を、高度のテンションを持続しつつフォローし通すのは、現代のわれわれにはちょっとシンドい。この見事な展開をLP2面に凝縮してくれたなら、緊張感あふれる彼の音楽にもっとついて行きやすかったのではないかと思うのだ。もしこれだけの内容を1枚のLPにまとめ上げていたなら、彼のストイックさはさらに強烈に伝わり、地味ハデなアルバムの特異さがハッキリ浮き出たに違いない。欲深い注文ではあるが…。おそらくぼくは今後、前半つまり1枚めだけをくり返し聞くことになるだろう。

87年9月25日『朝日新聞』

ジャズに匹敵するヌスラトの即興演奏

アジアの神・舞・歌。これが今年の「アジア伝統芸能の交流」公演のテーマである。トルコのメブレビー教団の旋回舞踊、パキスターンのイスラム歌謡カッワーリー、中国南部・雲南省の民俗芸能、そして日本からアイヌ古式舞踊、というのがその内容（ただしアイヌは東京公演のみ出演。9―12日、国立劇場）。

自治民族芸能保存会によるアイヌの古式舞踊は、3年前に重要無形民俗文化財の指定を受けてから初めての東京公演で、民族の誇りを伝えようとの熱意のこもった演技だった。雲南省は日本文化の源流のひとつと見られ、歌垣の起こった地ともされるが、そこからのふたつの少数民族による芸能は実に愛らしくほほえましい。雲南省とアイヌを並べた第1部には、祖先たちが抱いていた自然への素朴な畏敬がそのまま表われていて、いまのわれわれが失ったものが何なのかを思い知らせてくれた。

第2部のパキスターンとトルコは、ともにイスラム神

CamScannerでスキャン

20分、大阪城ホール、30メートルもあるかと見える長い舞台の向かって右端、スポットにミックが浮かび出た。
　そのときもう1曲目の音楽は始まされていたが、熱気にこたえるかのように、いきなり始まる「ホンキー・トンク・ウィミン」。ギター＋キーボード各ふたりにベース、ドラムスというバックに、あと、サックスやコーラス（男1、女3）も加わる。サウンドはストーンズをかなり忠実に再現している感じだ。
　曲目はストーンズのヒット、最近のミック単独のアルバムなどから取りまぜて。隠れた佳曲「ビースト・オヴ・バーデン」をじっくり歌い込むところなどバックともよく息が合っていて引き込まれるが、次に「ダイスをころがせ」の激しいビートを一発かまされると、やはり本命はこれだ、と思ってしまう。
　7年前のアメリカ公演の記録映画で見たのよりは緩んだりハネたりがややないが、野次との違いで仕方あるまい。ムチのようにしなう細身のからだは、とても44歳には見えない。
　意外だったのは「無情の世界」で聴衆に唱和させたことだが、それ以上に意表をついたのがエンディング。「ジャンピン・ジャック・フラッシュ」でいったん締めて、アンコールとして初期の最大のヒット「サティスファクション」をやったあとが、ツトム山下を加えて里神楽のように仕立てた「シンパシー・フォー・ザ・デヴィル」だった。
　山下がイギリスでロックに近い音楽をやっていたころミックと知り合った縁で、何らかの形で日本的なものを取り入れたいとのミックの意図に協力したものだろう。ちょっとあっけない幕切れで、9時40分終演。表に出たらチラチラと粉雪が舞っていた。

核の恐怖を歌うゴドリー&クリーム　〔レコード紹介〕　88年4月「中央評論」

イギリスのロック・ミュージシャンには、アート・スクールの出身者というのが、意外に多い。ジョン・レノンなんかもそうだったし、ケヴィン・ゴドリーとロル・クリームのふたり組は、アート・スクールのクラスメイトで、そのままずっとコンビで仕事をしてきたという親友チームである。

CamScannerでスキャン

ひところは、あとふたりと10CCというグループを組んでいた。イギリスでも最高にシャレっ気のある音楽をやるグループとして、日本でも耳の肥えたロック・マニアに人気の高いグループだった。しかし結局ゴドリーとクリームは10CCから飛び出し、もとの伸よしふたり組にもどってしまった。

ゴドリー&クリームは、二つの点で有名だ。ひとつは楽器のメカニズムや録音技術に強く、ギズモとか称する独自の電気楽器を発明したほどで、彼らがレコードを出すたびに、世界のプロやアマチュアのミュージシャンたちが、ここんとこの音はどうやって作ったんだろう、などと彼らの音作りの秘密を解き明かすのに懸命になる。

もうひとつ有名なのが、映像作家としての活躍である。さすがアート・スクールで出会ったふたり。音楽をやるだけでなく、いまやヴィデオの世界で超売れっ子なのだ。音楽がわかってメカに強いヴィデオ作家なんてそういないから、音楽ヴィデオではふたりの右に出るものなしといっていい。なにしろ凝り性だから、コンピューターを駆使して奇想天外の映像を作り出し、しかもそこに音楽をピッタリはめ込んで寸分も狂わせない。ミュージック・ヴィデオで、アイディアが面白くて仕上げが精密でしかも絵と音があいまってみごとな効果をあげている作品があれば、またあのふたり組のしわざだな、てなものである。

ところが、ゴドリー&クリームの最新レコード『青空よさようなら』（ポリドール）は、そんなふたりのイメージを完全にくつがえすものだった。

そこに収められた音楽は、ちっともサウンドが凝ったりしていない。ふたりの歌に、バック・コーラスがつき、伴奏はハーモニカ、ギター、オルガン、ベース、ドラムス、それにところどころリズム・マシーンが入るくらいな、ほとんど簡潔といってよいもの。エレクトロニクスのテクニックの駆使からは程遠い。コーラスは黒人霊歌ふうで、それが軽快なリズムに乗って生き生きと歌われており、ちょっと聞くと、とてもヒューマニスティックで健康的な、明るい音楽という印象を受けるだろう。

だがいったん歌詞に耳を傾ければ、その内容が非常に真面目で深刻なことに驚く。実はこのLP全体を貫くテーマは、原子力による人類の終末という、重いものなのだ。ゴドリー&クリームはこれまで、社会派とか政治的とかいうふうには見られたことがない。それだけに、彼らのこの意欲作は、いまヨーロッパで核の恐怖がどんなに切実であるかをうかがわせる。

ぼくの愛する者たちを燃やしてしまわないでくれ、なんて歌がある。隠れるところはどこにもない、なんて歌もある。初期のロックンロールみたいな調子の曲は、大爆発があなたやわたしに襲いかかる、というものだ。日本人ならアラドッコイショと踊り出すようなビートの曲は、飛行機に乗り込んで火星に逃げようか金星に行こうか、と皮肉っぽい。いちばんリアルなのが「歴史の最後

CamScannerでスキャン

のページ』という曲で、雨のように降り注ぐミサイルを逃れて車でハイウェイをすっ飛ばすが大変な混雑で思うように走れない、と歌っている。そのあと、ぼくたちが生きているのは絶望の時代だ、もう手遅れなのだ、という教会音楽のようにシンミリした曲で、アルバムは閉じられる。

ジャケットの表紙は、グランド・キャニオンかどこかの谷の深い底から腕がまっすぐ上に伸びて、ハーモニカを握りしめている写真である。その谷底から、青空はいかにも遠い。ジャケットの裏側には、暗い空をバックにしたゴドリーとクリームの、ルネサンスの肖像画を思わせるポートレイトがついている。

ミサイルという言葉が出てくるので、一応これは核戦争の問題を歌ったものということになるのだろう。しかしいまの時期、ふたりのイギリス人にこうしたレコードを作らせたのは、2年前のチェルノブイリからあとヨーロッパで高まっている放射能の恐怖、原子力発電所への疑問だと解するのが、自然なのではあるまいか。

ゴドリー&クリームは、われわれに青空は二度と戻ってこない、すでに手遅れの、絶望の中で終末を待つしかない、と歌っている。それが当たっているかどうか、ぼくにはわからないが、これまでオシャレな楽しさにあふれた音楽ばかり作ってきたこのふたりにこういう深刻なアルバムを作らせた危機感を、切実に受けとめざるを得なかった。

88年6月3日『朝日新聞』

力みなぎるアロウのソカ〔公演評〕

日本でレコードが一曲も出てなくて、ごく少数のマニアに知られているだけの人なのに来日なんかしちゃっていいのかな、という心配をよそに、とにかく来ました南の島の黒人歌手とそのバンド。ところがこれが期待以上のすばらしさだった。世界にはまだまだすぐれた音楽家が知られずにいることを改めて痛感させたアロウの公演を、ぜひご報告しておきたい。

カリブ海のトリニダード島にカリプソという音楽が存在することはいくらか知られているが、カリプソは近年ソウル音楽を吸収してサウンドを革新し、ソカと呼ばれ

CamScannerでスキャン

向けて大げさに棒など振り回すなんて、まことにもって目ざわりで、ばくなんかそのことだけでクラシック音楽なんてクダラナイと思ってしまうのだが、ブルガリア国立クーテフ合唱団が民謡曲を歌うときは、なんと指揮者なしでやってのけ、こうでなくっちゃ、とばくを満足させてくれた。しかし新たに作曲された難しい曲のときは、やはり指揮者という野暮な奴のケツを拝まされたのであった。

でも、レコードになれば目ざわりなのは関係なくなる。指揮者ドラゴスティーノフは作曲者としてもすぐれており、ブルガリアン・サウンドをみごとに生かした曲を作る。それが今回初めてレコードに入れられ、民謡曲にはない複雑な味わいが添えられて、幅広く変化に富んだ内容となった。

続篇の『2』では、伝統的な民謡曲を中心にした選曲となっている。

89年4月『平凡社百科年鑑』

レア・グルーヴ旋風の吹き荒れた88年

88年のポピュラー音楽をもっとも鋭く特徴づけた現象は、ダンス音楽の過激化、であった。

トゥイスト、ゴーゴー、ディスコなどの名称で呼ばれてきたあのバカなガキどもの腰ふり踊りが、アメリカで

もイギリスでもみんな日本でも、ひょっとすると音楽というものの根底を揺さぶるかもしれないラディカルな方向性を示すようになっている。その動きが一段と過激な様相を呈したのが、88年だった。

始まりはヒップホップだと見てよかろう。いまから10年ばかり前の70年代後半、ニューヨーク市の周辺部、南ブロンクスあたりの貧しい黒人やヒスパニックの不良少年どもがやりだした、ビートに乗せて早口でシャベクリまくる「ラップ」、その伴奏のためにレコードのあちこちをつまみ食い的につなげて鳴らし、時にはギギギッと逆回しして雑音を発する「スクラッチ」、そうした乱暴な音楽に合わせてアクロバット的に体を動かす「ブレイク・ダンス」——これらをひっくるめた呼び名がヒップホップだ。やがて流行の最先端を求める若者たちが集まるクラブ（実態はディスコと変わらない）で、ラッパーたちが大胆なスクラッチでお気に入りのレコードをミックスしながら〝シャベるダンス音楽〟をやる、という現象が、世界の諸都市（東京も含む）で普通に見られるようになった。

彼らは、バックに使うのに都合のいい、ほんの数小節のドラムのビートやリズム・ギターのカッティングを、既製のレコードから見つけ出し、それをサンプリング・マシーンで抽出して反覆したりツギハギしたりして、オリジナルとは別の新たな音楽に作り変えてしまう。そういったカッコいい数小節を「レア・グルーヴ」と呼び、料理しやすいように幾つものレア・グルーヴを集めたレコードが売り出されるところまで行ったのが、88年だった。

そこでは、作曲や演奏に代わって発見や引用がはびこり、著作権の無視、オリジナリティという語の意味の転換が、大手をふってまかり通っている。ダンス音楽が、歌われもせず演奏もされず、シャベクリと既製レコードからのコラージュで作られる。この動きは、音声のデジタル収録・再生の技術が進み、サンプリングという作業が手軽かつ低費用でできるようになったことによって、大幅に促進された。

人の知らない面白い音楽を引用しコラージュしようとしたのがきっかけで、このところ忘れられ気味だったファンク・ソウルの大御所ジェイムズ・ブラウンを再発見したり、イスラエルの女性歌手オフラ・ハザに脚光が当たったりと、その影響は思いのほか広範に及んでいる。

CamScannerでスキャン

すべての瞬間が強烈なヌスラトのカッワーリー（レコード解説）

89年7月発売『ショーハン・ショー』

ヌスラト・ファテ・アリー・ハーンのナマの声を初めて聞いたのは、87年9月7日のことだった。国際交流基金はかがー催する「アジア伝統芸能の交流」の第5回の催しにヌスラトたちは参加するため初来日したのだが、その公演に先立って、レクチャー・デモンストレイションというのが有楽町マリオン内の朝日講堂であって、そこでぼくは彼らのナマ演奏に初めて接したのだった。そのときの衝撃の強烈さは予想以上で、ずいぶん幅広くさまざまな音楽を長年にわたって聞き続けたぼくも、久しぶりに鳥肌の立つような感激を味わった。

彼らの東京公演はそのあと国立劇場で5回行なわれたが、ぼくはそのうち3公演に通い、デモンストレイションのときとあわせて合計4回の演奏を聞いた。自分のごひいきミュージシャンが来日すれば全公演にくっついて回るなんてことは、若いころならやったものだが、このトシになると仕事のスケジュールがそれを許さない。ヌスラトにこれだけ通いつめたのは久しぶりだったし、その後も二度とない。それだけ彼の魅力がぼくを捉えたわけだが、もうひとつには、演奏曲目が毎回ちがうので、何度も行きたくなったということもある。

ヌスラトたちのやる音楽は、カッワーリーといって、パキスターンとインドで行なわれるイスラム教の音楽だ。だいたいパキスターンあたりの音楽に関心をもつ人が限られているうえに、イスラムの宗教音楽なんてことになると、若い人たちにはまず興味がない。いや、興味の有無より以前の、自分とまったく接点のない別世界のものとして、見向きもされない。しかしぼくは、ヌスラトの音楽はパキスターンとかイスラム教とかをヌキにして、例えばアメリカの黒人の音楽に接するのと同じような聞き方をして充分に魅力を感じることのできるものなんじゃないかと思った。そこで、ぼくの雑誌の編集部の連中とか知り合いの若い人たちに、ぜひ聞きに行くように強くすすめた。ぼくの言葉に乗せられて公演に行った人たちはみんな、すごいすごいと驚いていた。全然面白くなかった、とか、どこがいいかわからなかった、などと言った人は一人もいない。

これは、いわば当然のことなのである。ヌスラトはそれ以前に、イギリスでもフランスでも、何度かの公演で

CamScannerでスキャン

すごい評判になっていた。フランスでのライヴ録音（オコラ・レーベル）の2枚のCDは、87年の初めくらいに日本にも入ってきていた。エスニック音楽とかワールド・ミュージックがブーム的な様相を呈し始めるよりも前のことなのだが、輸入されたフランス・プレスのCDは入荷しても入荷してもすぐ売り切れるほど好評で、そういったちょっと特殊なレコードを扱うレコード店では、輸入盤のベスト・セラーだときえ言われていたほどだったのである。

そうやってヌスラトの輸入CDを買ったのは、インドやパキスターンの音楽のファンだけではない。そうだとしたらそんなに売れるはずがない。幅広く、よい音楽なら何でも聞いてしまう柔軟な感性をもったハイ・レベルな音楽愛好者たちが、みんなヌスラトにイカレてしまったのだ。

さて、ヌスラトのやっているのは、前にもちょっと触れたとおり、イスラムの宗教音楽カッワーリーである。もともとイスラムは非常に禁欲的な宗教で、偶像崇拝を絶対に許さないし、礼拝に音楽を使うことも排除されている。キリスト教のようにオルガンの音や大勢の合唱でウットリするようなムードを作り出すことは、イスラムはしない。だがイスラムの中でも神秘主義（スーフィズム）はちょっと考え方が異なっていて、神への激しい愛を表現する音楽で陶酔境に陥ることを重要な宗教体験として認める立場をとった。そういう考え方から生まれたのがカッワーリーで、ペルシャ語やウルドゥ語による神秘主義的な歌を、ソロ歌手とコーラス、ハーモニアム（小型のリード・オルガン）、タブラ（インド音楽でよく使われる2個ひと組のタイコ）、手拍子によって熱狂的に演奏する。1曲に長い時間をかけ（コンサートの舞台でコンパクトにまとめて演奏するときで1曲10～15分くらい）、リード・ヴォーカルはたっぷりアドリブし、セカンド・リード・ヴォーカルがソロをとったり、掛け合いをしたり、リズムやテンポを変えながらグイグイ聴衆を引っぱるように歌ってゆく。聴衆を陶酔させるのがカッワーリー演奏者の仕事なのだから、乗せまくる点ではロック・バンドやソウル・グループにも劣らない。パキスターンあたりで宗教行事の一環として行なうときは、興奮しすぎた聴衆が心臓マヒでも起こすのか遂に生命を失うこともあり、これはもっとも幸福な死に方とされているのだそうだ。

ぼくはカッワーリーにアメリカ黒人のゴスペル・ソングと多くの共通点を感じる。宗教的熱情を音楽で表出しようとする根本目的が同じであるだけでなく、ソロとコーラスのからみ方、メロディとビートの関係、手拍子の役割など、音楽的にも、パフォーマンスとしてのテクニックでも、あい通じるところが多い。そして、50年代の黄金期のゴスペルを愛するあまり、こんにちのゴスペルに大きな不満を抱くぼくには、ヌスラトは今のどのゴスペル・シンガーやグループよりもすばらしく聞こえる。

CamScannerでスキャン

声、フレージング、アドリブ能力、リズム感、ノリの自然さ、強弱や緩急のつけ方（ダイナミクス）などあらゆる点でヌスラトに匹敵するゴスペル・シンガーは、現在いない。しかも、自分の才能や人気に甘えるようなところの少しもないヌスラトのストイックな透明感、シャキッとした男らしさこそ、いまのゴスペル・ソングにもっとも欠けたものであり、ヌスラトの最大の魅力だと思う。

カッワーリーは神への愛の歌だが、それを人間同士の愛の歌、つまりラヴ・ソングと聞くのも聞き手の自由だ、と、インタヴューでヌスラトは言っていた。だからイスラム教の音楽という点に抵抗を感じることはない。変幻自在な彼の節回しとビートの緊迫感を、音楽として楽しみ味わえばいいのだ。

89年7月発売『ジュ・ウヴェ』

優美な野性を目ざすマラヴォワ　〔レコード解説〕

88年の夏に、エピック・ソニーからカッサーヴの『ヴィニ・プー』が発売され、追っかけるように彼らが来日して、ズークという新しい音楽がわが国にお目見えした。しかし、その後どんどんズークのレコードが発売され、大いに盛り上がる、というふうには事態は進展していない。期待のニュー・ビートとして展開を楽しみにしていた人たちには、いささか拍子ぬけ、ガッカリ、という感じではないかと思う。日本盤が出ないだけでなく、輸入盤でも、これという決定盤が飛び出していないのだから。

そんな中で、88年後半のズーク・ファンをいちばん楽しませてくれたのがマラヴォワの『ジュ・ウヴェ』だった。

カリブ海を取りまく島々、いわゆる西インド諸島の中で、マルチニーク、グァドループといったフランス系の島は、キューバを初めとするスペイン系文化の諸島とも、イギリス領だったトリニダードやジャマイカとも、音楽文化のタイプがちょっと違っている。同じフランス系のハイチとは幾らか共通点がある。

ラフカディオ・ハーンこと小泉八雲は、日本に来る前、ニューオーリンズでジャーナリストをしていて、マルチニーク島を訪れ、魅力的なルポルタージュを書いた。いまからちょうど百年前のことである。この島で彼が見た

ロックのレコードを、心から楽しんで愉れはれと聞き込んだのは、ローリング・ストーンズの『スティール・ホィール』が、まったく久しぶりであった。シャレたサウンドを手きわよく作り上げているようなレコードなら幾らでもあるが、文句なしにガツーンと来るようなパワーで魅了するとなると、やっぱりストーンズしかない。

誰もが最高のロック・グループと認めるストーンズだが、御大ミック・ジャガーはこのところソロ活動にうつつを抜かしてきた。おかげで昨年はようやく来日が実現し、永遠のロッカーのパワーをしっかり見せつけてくれた。一方で、ミックと並ぶストーンズの大黒柱キース・リチャードはボブ・ディランと共演したり自分自身のアルバムを作ったり。ベースのロン・ウッドは師とあおぐ黒人ロックンローラー、ボー・ディドリーと付き合うのに忙しいし、いつも控え目なドラマーのチャーリー・ワッツまでジャズ風のレコードを吹き込むという始末。ストーンズは実質的に解散しちゃったという悲観的な見方をせざるを得ない状況だった。

それなのに、突然とび出してきた『スティール・ホィール』だ。スピーカーから最初の音が聞こえてきたとたん、ストーンズ健在！を確認して狂喜したというのが、あらゆるストーンズ・ファンのいつわらぬ実感だろう。

誰もが予想しなかったほど『スティール・ホィール』はパワーにあふれた、まことにストーンズらしいストーンズ・サウンドを放っていた。ミックのヴォーカルも少しも衰えていない。グイグイと突き進んでゆくスピード感も、彼らが70年代初頭に自分たち自身のレコード・レーベルを設立して発表した『スティッキー・フィンガーズ』あたりと、まったく変わらない。そして、単なるパワーとスピードだけでなく、サウンドに渋みとかコクとでも呼ぶしかないほどの深い味わいのあったのが『スティッキー・フィンガーズ』からあとのストーンズだったのだが、それから20年近い歳月を積み上げて、彼らのサウンドはますますイブシ銀のような深みを持つに至っている。

ロック・バンドに渋さとかイブシ銀の深みとかいう形容詞を使うことに意外の感を覚えるむきもあろう。ましてや奔放な野放図さで知られるミック・ジャガーとスト

CamScannerでスキャン

ーンズに、コクのあるサウンドなどという表現は、正反対のイメージかもしれない。でもストーンズを愛し、彼らのレコードをじっくり聞いてきた人ならば、ぼくの言い方はただちに肯定してもらえるはずである。

派手さと地味さが共存するところにこそ、ローリング・ストーンズの大きな魅力がある。45歳になろうと50歳になろうと、ミックは不良少年が不良中年になっただけで、あいかわらず不気味にまがまがしいし、キースに至ってはミック以上に病的で不吉な目つきを失っていないが、そういったギラギラしたものを放ち続けながらも、彼らの発するサウンドにはシットリとした陰影がある。彼らがロックを志した少年のころ以来お手本としてきたアメリカ黒人のブルースから学び取ったデリケートな情趣の表現力が、ほとんど同じメンバーで四半世紀以上もプレイし続けているように、他のグループの追随を許さない深いサウンドに結実してきたのだろう。

ロックが、白人少年による黒人音楽の模倣からスタートした音楽であることは周知の事実だが、その音楽的な発展に、エレクトロニクスを応用した楽器のイノヴェイションなども加担して、サウンド面のテクニックを追求する方向へほとんどのミュージシャンが走ってゆき、その結果、サウンドが高度になった分だけロックを支えてきた精神的な内実が稀薄化し、そこに商業主義がつけ込んで、ロックを単なる現代ポピュラー音楽に過ぎないものへと変質させてきた。そんな趨勢の中で、ロックの原点だった黒人ブルースへの憧憬の念とビートの身体性を失うことなく、しかも電気的な技術やビジネスのノウハウをもうまく摂取しながら、大きく成長してきたのがローリング・ストーンズだ。こんなに理想的な形で推移してきたグループも、個人ミュージシャンも、ほかに例がない。そのストーンズが、解散かというわれわれの危惧をあざ笑うかのように突きつけて来た『スティール・ホィールズ』は、もうロック史の奇蹟とでも呼ぶしかないような、有難くて涙の止まらない宝物である。

これだけスケールの大きい成果が、ただのロックの原点の死守だけでもたらされたのでないことを、このアルバムの「コンティネンタル・ドリフト」という曲が見事に示している。なんとこの曲は、アラブ音楽の要素を吸収したものなのだ。

ストーンズはこれまでもレゲエに手を染めたりサンバのリズム感を取り入れたりして、それも単にハヤリものに手を出してみたというだけのものでなくチャンとストーンズ流に消化し、彼らのロックの中に違和感なく取り込んでいた。いま世の中ではアルジェリアのライが話題を呼んでおり、ぼくなどはアラブ風のロックの出現を1年も前に予想したクチだが、それでもストーンズがやろうとは夢にも思わなかった。それをヘッチャラでやってのけたのである。この曲だけ、モロッコのミュージシャンたちと、先ごろ日本にも来た西アフリカのブルキナ・ファソのファラフィーナというグループのパーカッショ

CamScannerでスキャン

ニストたちを助っ人に加え、チャルメラのような笛の神秘的な音と下腹にひびくクイコが大きなウネリを作り出すところにミックの歌が乗っかる。不思議な美しさをたたえた音楽となっている。

その曲のあとにハーモニカをフィーチャーしたブルースが続いても少しも不自然とも不思議とも思わない。ストーンズならそれで当たり前とスンナリ受けとめられる。『スティール・ホィールズ』はほんとに大きな音楽だ。

89年4月26日『朝日新聞』

語り物の説得力、ライのハレド〔公演評〕

キーボード、ギター、ベース、ドラムス、パーカッション——この5人編成のバンドが演奏を始めたときは、ライの王者シェブ・ハレドの伴奏がこれか、とちょっと不安になった。どうみても急ごしらえの寄せ集めバンドだ。ところがハレドが入って歌い出すと、ヴォーカルが先頭に立ってグイグイ引っ張ってゆく感じで、演奏にパワーがみなぎり、しなやかにウネりながら強く締めつけるような、密度の高い音楽が展開される。ビートも緊迫の度を増す。場内は熱い興奮に包まれる。

アルジェリアで生まれ、フランスなどで若者をとらえている新しい音楽ライは、まだ日本で紹介されだしたばかり。その第一人者のハレドが、レコードの出ていない日本にいきなりやってきた。それでも（89年）4月14日の渋谷クアトロには、早耳の若者たちがぎっしり詰めかけた。そんなファンの期待に、ハレドは充分こたえてくれた。拍手に礼を言ってテレたような笑みを浮かべる表情はかわいいが、8時から10時過ぎまで休みなく歌い続ける迫力には圧倒された。

ライがまったくヴォーカル中心の音楽であることをハレドは再認識させたが、そこにはアラブの吟遊詩人、放浪芸人の魂が受けつがれているのではないか。言葉はわからずとも、ハレドの強靭なコブシ回しに、伝統の中で練り上げられた語り物の説得力をぼくは感じた。

節回しもリズムも、ときにアラブ的、ときにスペイン的な色合いをみせ、粘っこくまとわりつくが、歯切れがいい。アメリカや西欧の音楽とは別種の魅力、それは少し前ならエキゾティシズムと感じたに違いないものだが、現在のわれわれには異国的という距離感はなく、これこ

CamScannerでスキャン

サンディー『マーシー』に脱帽する〔レコード評〕

91年1月『ミュージック・マガジン』

久保田麻琴とディック・リーの共同プロデュースによるサンディーのソロ・アルバム『マーシー』（イーストワールド）は、すごい。ぼくは参ってしまった。レヴューを書くのがこんなに重荷に感じられたレコードは久しぶりで、それはあまりにも情報量がいっぱい詰まりすぎており10回や20回聞いたくらいではまとめきれないからだ。もちろんここに詰まっている高度な情報を一応キャッチできるだけの予備知識をぼくが持っているから、なかなかつかみきれないと自覚できてアセってしまうわけで、無知で鈍感な人が聞けばこのレコードのすごささえ気づかずに通り過ぎてしまうかもしれないけれど…。

サンディーの歌手としての力量には改めて感服だ。歌唱力も大変なものだが、その歌唱力をこのように多彩に発揮できる感性の柔軟さと音楽への理解力も並大抵じゃない。そして久保田とディックのプロデュース・ティームが、アジアの現代大衆音楽の最高のエッセンスを抽出し、そこにラップだのハウスだのグラウンド・ビートだのという要素も取り込んで、もう狂気じみたほどにキメまくったコンセプトを構築してサンディーに渡した。しかも、ひたすら新しさだけ狙ったために2、3年経てばすぐ古くなる愚を避け、70年代のアバ風だったりする陳腐な要素もわざと散らばして（この点でディックの持ち味が生きる）ヒネったシャレっ気を演出し、そのうえ曲目に「サクラ」「スキヤキ」「リンゴ」というあまりにも典型的な観光ニッポンをこれ見よがしに並べる徹底した〝裏の裏〟ぶり。エンディングをアカペラのカンツォーネでサラリとしめくくるなんて、どこまでも心ニクい。これほど高度なコンセプトのアルバムが、破綻どころか余計なリキミさえ露ほども見せない完璧にクールな仕上がりをクリアできたのは、トコトンわかり合ったサンディーと久保田の長年のコンビだからこそ可能だったわけで、その点でも、これに匹敵するアルバムが彼ら以外の日本人の手で作り出される可能性は当分なかろうと思われる。

アルバム全体について、以上のような印象を言うのがいまのぼくにはせいぜいで、最初にも書いたように、とても具体的に内容を分析することはできない。ただ、例えば「スキヤキ」というまったくありふれた曲がこのア

CamScannerでスキャン

ルバムで最大の聞きどころとなっているという驚きは、表明しておきたい。スリン（インドネシアの竹笛）のフレーズは完全にダンドゥットの定型なのにチャンと「上を向いて歩こう」なのだ。その一点だけでもぼくは脱帽してしまう。「リンゴ」の出だしにケチャを使ってまったく違和感がないことにも。

日本のミュージシャンのすばらしい仕事のため強力に助っ人してくれたディックに、心からありがとうを言いたい。

アジア歌謡の女王が元気に再起した

91年5月発売「エルフィ・スカエシ」解説

女王さまのお帰りだ。これでようやく、インドネシアの大衆音楽は本来の姿を取り戻す。世界でいまいちばん音楽が面白い国のひとつがインドネシアだが、これでまた、ますますこの国の音楽が活気づく。イギリスあたりでもこのところインドネシア音楽への関心が高まっているそうだが、エルフィを頂点とするインドネシア音楽は、間違いなくこれからの大きな台風の目となる。

これまで何度か書いてきたことだが、何度でも強調したい。エルフィ・スカエシくらい歌のうまい女性シンガーは世界中にふたりといない。声に艶と伸びがあり、しっとりした[illegible]も、[illegible]なもの、コミックなものまでこなし、[illegible]ムの乗りが[illegible]、このあたりまでならば黒人シンガー、例えばアリサ・フランクリンのような人もあてはまるかもしれない。しかしエルフィにはそれだけでなく、アジア特有の歌謡性がある。それが特徴的に表われているのが、発声と節回しの緊密な結合、という点ではないかと思う。つまり、声をノドのところで圧縮して密度を濃くしておいてそれを微妙なコブシ回しに乗せてゆくような歌い方だ。

こういうニュアンス豊かな、こまやかな歌唱法は、日本でも江戸時代の邦楽で異常なほど発達し、それが形を変えて昭和の歌謡曲（例えば美空ひばり）に受けつがれた。江戸時代の音楽と昭和の歌謡曲とでは音階やリズムは違うかもしれないが、歌唱のテクニックの重要な部分

CamScannerでスキャン

CamScannerでスキャン

ロック文化の転換点となった77年

78年5月「ニューミュージック・マガジン」増刊号

生彩を欠いたボブ・ディラン

77年は、エルヴィス・プレスリーが死に、ビング・クロスビーが死んだ。ほかにも、マイーザ、スリーピー・ジョン・エステス、エセル・ウォーターズ、ローランド・カーク、チャールズ・チャップリンが死に、年の暮もおしつまってぼくの父が死んだ。

やはりぼくにいちばんこたえたのは、父の死だった。父が死んだということそれじたいだけでなく、いつも東京でひとり暮らしを享受しているぼくが、葬式をしに田舎に帰って、母や弟たちと顔をつきあわせたり、ごぶさたしっ放しの幼な友達に何かと世話にならねばならなかったり、ふだんは見えないでいる血縁地縁の網の目の強固さを思い知らされて精神的に疲れてしまった。年が明けてから、2月の中旬までは、忌中という意識も潜在的に働いたのかしれないけど、音楽を聞く気にあまりなれず、今年になってからコンサートに行ったのは、父の四十九日の直前のライトニン・ホプキンズが最初で、そのあと立てつづけにディラン、ELOと行った。

正直言って、純音楽的にみれば、ライトニンもディランもELOも、満足感からはほど遠いものだった。ELOは、この原稿を書いてるのが実はちょうど見た翌日なのだが、寒気がするようなコンサートだった。気温

が鳴ってではない。音楽がひどくて、それなのに武道館満員の客が大喜びに喜んでいたのを見て、背筋が寒くなったのだ。ひょっとすると、77年の死亡リストに、もう一項目、〝ロック〟と書き加えなければならないのでは、といったおそろしいことすら頭に浮かんだ。その思いに動かされて、なかなか書く気分になれず遅れに遅れていたこの原稿のペンを、今夜とり始めた。

ライトニンとディランとELOの三者に共通していたのは、非常に大雑把な演奏だったことだ。大雑把というのは音楽的ニュアンスに乏しいという意味だ。ヴォーカルやギターの節まわしとか声調の変化とか息のつぎ方とか強弱のつけ方とかリズムの乗り方とかの微妙なニュアンスに、ぼくたちは音楽を聞く楽しみを味わう。表現の繊細なアクースティックの音楽だけではない。シンプルなビートでガンガン叩きつけるような音楽でも、例えばストーンズにしろロッド・スチュアートにしろ、ガンガンとリズムを刻むその刻み方のちょっとしたところに、そしてフレージングや音色やいろんなところに、限りなくデリケートな陰影を味わうことができる。ELOと来たら、そんなものクスリにしたくもこれぽっちも見つからない。本人たちにそんなもの出すつもりもないし能力もない。ただ大げさに身をよじりながらバカでかく拡大した音をぶちまけ、緑色の光をピュッピュッとほとばしらせているだけの、内容ゼロのコンサートだった。それを1万人もの客がキャーキャー歓声をあげて喜んでいるのを見たら、お先まっくらという気にもなろうじゃあないか。

ELOなんてもともと中味カラッポであることはわかっていたが、それとは逆に、レコードで知ってるわれらのライトニンは、それこそニュアンスのカタマリみたいな音楽家だったはずだ。その彼が、泥酔していた東京公演は論外としても、横浜公演ですら、非常にニュアンスに生彩を欠いた、ヌケガラと化したライトニン節しか聞かせてくれなかった。コスチュームやステージマナーは、meanでnastyな不良老年のライトニンらしさがよく出ていてむしろ面白く思ったが、音楽があのように大雑把なものになってしまったのは、やはりブルースの死を見せつけられたようで、悲しかった。

そして、ディラン。ぼくはこの人がようやくわかってきたような気がしている。いまはそのことを詳しく書

く場ではないから、それは機会を改めるとするが、彼はもともと音楽家としてはすぐれたニュアンスを持ってたわけではなく、やはり彼の本領は詩にあった。しかもその詩の才能が真に開花したのは60年代なかばの短い一時期に限られ、その後はこれといった創造性を発揮できずにいるとすれば、そうした弱みをおおい隠して見せかけのパワーを誇示し、ともかく何とか客席を圧倒してしまうためには、あのようにひたすら押しまくる演奏以外に道はなかったはずで、そのことはローリング・サンダー・レヴューのライヴ盤で既に暴露されていたことであり、だからぼくはあのアルバムに、76年度の〝パンク・オヴ・ザ・イヤー〟賞を呈したのであった。でも、内からにじみ出るパワーを失ったディランが、いいトシこいて三流のパンク・ロックをやったとしても、悲愴感だよいこそすれ本物のパワーなど出っこないのであって、ディランが〝泉谷ズ・チルドレン〟になり下がってしまった姿など、ぼくはやはり見ないほうがよかったのだろう。

西海岸ヒッピー文化の終焉

ぼくは、ディランの本領は詩にあった、といま言った。そして、詩人としてのディランもすでに生命を終えたと見ている。それはどういうことか。

彼は最初は、白人ブルース・シンガーとして出発しつつ、プロテスト・ソングを書いていた。だが60年代のアメリカのあの〝反体制文化〟〝ヒッピー文化〟の急速な興隆の中で、彼の詩人としての才能が目覚め、単純な言葉によるプロテスト・ソングでは物足りなくなり、アレン・ギンズバーグとも交流しつつ、高度な詩の世界に足を踏み入れて行った。しかし70年代に入って、ウエスト・コーストに中心をもつヒッピー文化そのものがコケてしまったときに、ケルアックやギンズバーグと一緒にディランもダメになってしまった。それだけのことだ。

(78年) 3月号の『ニューミュージック・マガジン』で、レイモンド・マンゴーという元ヒッピー男の『河の旅、森の生活』(角川文庫)が成海伸之くんによってレヴューされていた。ヘドが出そうで読む気がしなか

CamScannerでスキャン

った、という彼の感想は、ジェリー・ガルシアの『自分の生き方をさがしている人のために』（草思社）という本など読んだときのぼくの実感とそっくり同じだ。書評の中で成海くんが引用していたケルアックの、われわれはロックも禅もアイゼンハワーもすべてを愛する、というタワゴトに至っては、ヘドを吐くのもバカらしいが、ディランが来日直前に言ったという、次のアルバムのテーマはラヴだ、とのご託宣や、羽田での記者会見の、いまはプロテストすべきことは何もない、との太平楽も、それとどっこいどっこいだろう。

77年の死亡リストに、エルヴィスやビング以上の大きな活字で筆頭に掲げねばならないのは、どうやら、ウエスト・コースト・ヒッピー文化、という名前のようである。いや、ヒッピー文化そのものの生命が終わったのはとっくのむかしのことで、ただぼくたちがその事実を直視するのが遅れただけなのだ、77年に死んだのは、われわれの内なるヒッピー文化、幻想としてのウエスト・コースト反体制、だった、というほうが正確だ。

ロックだのヒッピーだのマリファナだのウエスト・コーストだのという言葉が、一部の若者たちには、神聖にして犯すべからざる絶対的価値をもつものとしてあがめられてきたのに対し、果たしてそうなのか、という問いかけを真っ正面からぶっつけたのが、『マガジン』77年4月号の、戸井十月、後藤美孝両氏とぼくとの座談会「ロックを取り巻く70年代の文化情況を総点検する」だった。この座談会は、おそらく多くの読者から猛烈な反発をくらうだろうと覚悟していたが、案に相違して、圧倒的に寄せられたのは同感と賛辞であり、むしろ遅すぎたという声すら少なくなかった。ちょうど同じころに行なわれた奇妙な大イヴェント〝ローリング・ココナッツ・レヴュー〟は、はからずもウエスト・コースト幻想の葬式のような役割を結果的に果たしたし、これまたちょうどその前後から大ヒットになったイーグルズの『ホテル・カリフォルニア』は、ウエスト・コーストのミュージシャン自身によるウエスト・コースト幻想への自己批判ともいうべき内容を持っていた。

しかし、『ホテル・カリフォルニア』すら、なかなかその意味するものは正しく伝えられないまま、サウンドの快さだけで大ヒットするという、ひどいスレ違い現象がまかり通った。あのレコードが実はウエスト・コースト幻想への反省の歌であることを明言したのは、イーグルズのような音楽の専門家以外の、相倉久人さん

CamScannerでスキャン

であり、また『イラストレイテッド・イーグルズ』を作った山浦正彦くんや八木康夫くんであって、けっして、ふだん歌詞のメッセージの重要性を言い立てているウエスト・コースト派、シンガー・ソングライター派の音楽評論家諸君ではなかったという重要な事実を、当分は忘れないでおきたい。

影の上のロック vs 心としてのロック

結局、77年という年は、ずっとロックを大切にしてきた若者たちにとって、大きな決断を迫られた、大変な年だったのである。それまでは、ロックを愛しロックとともに生きる、ということそれだけで、自分は醒いオトナたちとは違う自由な生き方をしているのだ、と確信を持つことができた。ところが、ロック的世界観の支柱だったはずのヒッピーの哲学がヌケガラ同然になっていると指摘され、ロックそのものもコマーシャリズムの大波に呑み込まれそうな状態であることがわかり、ひるがえってわが身を鏡に写してみれば、長髪もジーンズもうす汚れてもとの新鮮さも力強さも感じられない、年齢も30代となり、いつの間にか女房、子供も出来てしまった、なんて人も多い。「ドント・トラスト・オーヴァ・サーティーズ」なんて叫んでいた自分自身が30代になってしまったのである。時代が変われば考え方も生き方も変わるさ、とばかり、髪を切りセビロに着替えて開き直っている人、まだなんとなく60年代の気分から抜け出せなくて、その鬱屈感から、酒にひたってトム・ウェイツにのめり込んでいる人、夫婦でジーパン、子供にもジーパンはかせてることが60年代から70年代への一貫したカッコよさであるかのように自分にも他人にも虚勢を張って、ニュー・ファミリーを自称する人、そのほか、表われ方はいろいろだ。

服装やヘアスタイルや生き方は、それぞれの好みの問題だから、どうでもいい。問題は、ロックとどう付き合って行くか、だ。

かつて、60年代において、ロックは確かに、自分自身の足で時代を前向きに生きて行く生き方と、しっかり結びついていた。その時点において、ロックこそわが音楽、わが生き方だ、と思い定めた人は、70年代になろ

CamScannerでスキャン

うが80年代になろうがどこまでもロックに貞操を尽くすのが、信念をまげない生き方なのか。ぼくはそうは思わない。世の中が大きく変わればロックだって変わることはあり得る。それを冷静に見据えて、かつて自分がロックに求めていたものが、いまはロックからは失われ、他の音楽にある、と見たならば、いさぎよくそっちに切り換えることのほうが、信念ある一貫した音楽とのかかわり方ではないのか。『マガジン』78年3月号で米田和久氏が、例えばレゲエのボブ・マーリーに〈ロックであることに寄りかかった凡百のアーティストの何倍もロックを感じさせる〉とし、〈僕達のイメージにある〝ロック〟だけがロックなのではない〉と言って、形の上でのロックと精神的な意味でのロックとを区別しているのも、ぼくのいうのと同じ発想によるものだろう。そのニュアンスで言えば、形の上でのロックを選ぶか、精神としてのロックを選ぶか、その二者択一をすべてのロック・ファンが迫られたのが、77年であったわけだ。

そして、ある人びとは、精神としてのロックを捨てて、形態としてのロックのほうを取った。そういう情況の中で起ったのが、フリートウッド・マックやボズ・スキャッグスの最近のアルバムに代表されるような〝ソフト・アンド・メロウ〟サウンドの大流行という、77年後半をおおった現象だった。フリートウッド・マック・ファミリーの一員ボブ・ウェルチは、今さらヒッピーでもないだろう、みんな歳をとったんだからそれに適した音楽を求めるのは当然だよ、と発言したそうだ。

このような、形のロックから心のロックが失われて行くような退廃現象が、白人のロックでだけ起っているのならともかく、黒人音楽のほうでも、形のソウルから心のソウルがスッポ抜ける現象がひと足お先に起こったという事実は、情けないの一語に尽きる。

つい先日、2年ほど前に出たディスコ・アルバムの解説を[illegible]、ソウル評論家の某氏が、一部のソウル評論家のディスコ排撃論に噛みついて、ディスコも[illegible]黒人の音楽[illegible]音楽を愛するといいながらディスコ・ミュージックを[illegible]呼ばれ[illegible]耐えないといった書き方をしていて、驚いてしまった。77年は、[illegible]

ージック、別名バカチョン・ソウルがさすがに飽きられ、O・V・ライトやオーティス・クレイのようなホンモノのソウルが大いに見直された年となったが、このライナーを書いたソウル評論家氏はいまどんな顔をしていることだろう。そして、ぼくには、『噂』だの『ダウン・トゥ、ゼン・レフト』だのを77年のベスト・アルバムに推したロック評論家諸氏も、右のソウル評論家氏と五十歩百歩というふうに思える。

そんな77年に、ロックの形の中でロックの精神をとりもどそうとする重要な動きが盛り上がりを見せた。いうまでもなく、パンク・ロックである。パンクをめぐる諸情勢も複雑怪奇で、名称もだんだんニュー・ウェイヴと呼ぶのがふつうになってきた、という人もいれば、そのように呼び替えようとするのはパンクから毒を抜きとり商業主義にとり込もうとする策謀だという見方もあったり、パンクの中にもいろんな傾向があったりしているようだが、パンクの本質が、さきほどのボブ・ウェルチのような考え方との対決にあることは間違いない。ただ、パンクの置かれた状況の困難さこそ、ヨーロッパ音楽のコンテクストの中でそうしたロック精神を持続することがいかに難しくなっているかの表われと見るなら、パンクは白人ロック精神の最後の輝きであって、長つづきのする運動ではないと観測せざるを得ないだろう。それとは対照的に、ランディ・ニューマンの『小さな犯罪者』は、言葉によるメッセージを主軸としながら、その言葉を真に生かす簡潔なサウンドを付与することで音楽的なパワーをも内に秘めることに成功し、白人がすぐれた音楽を生み出す道は黒人のサウンドを模倣することではなく、白人は白人らしい方法論の中で自己に厳しく練磨した音楽を作ることしかないのではないかという感想を、ぼくに抱かせた。シャンソンのジャック・ブレールの新アルバムにも同じ感想をもった。

ヨーロッパ文化の醜悪な死にざま

77年を特徴づけたもののひとつとしてぼくに忘れられないのが、10月31日と11月1日に国立劇場で初演されたシュトックハウゼンの雅楽「ヒカリ」である。といっても、ぼくはそのシロモノを聞きに国立劇場へ出かけ

CamScannerでスキャン

たわけではない。くだらないにきまりきっているものをノコノコ見に行くほどぼくはヒマではないし、シュトックハウゼンになど興味はない。ぼくが関心を抱くのは、その公演が投げかけた波紋のほうである。公演の直後、『朝日新聞』に柴田南雄氏による激しい批判の文が載って、それでぼくはシュトックハウゼンに雅楽をやらせるという愚挙が行なわれたのを初めて知ったのだが、残念ながらいまその切り抜きが見当たらず、引用できない。しかし『季刊邦楽』13号にかなり詳しい特集が出ているから、事情はかなり正確につかむことができる。

カルルハインツ・シュトックハウゼンはドイツの現代音楽作曲家である。国立劇場が彼にオリジナルの雅楽(正確に言えば舞楽)を作るよう依嘱し、その作品が右の公演で初演されたというのだが、初日の幕が下りると観客から「ブラボー」とともに「バカヤロー」の罵声も飛んだという。どんなに愚劣な作品だったかは柴田氏ほかの報告で充分想像がつくが、ぼくが関心を惹かれたのは、柴田氏ほか数多くの批判が、単なる作品の出来の悪さを指摘するといった立場を超えて、ヨーロッパ人シュトックハウゼンの日本音楽にたいする傲慢さという人間的な部分への怒りにまでエスカレートしていた点であった。『季刊芸術』で、作曲家の広瀬量平氏は〈今回の公演を見て、はっきり何かが終わったということを感じたのは私一人ではないと思う。…我々はシュトックハウゼン氏の方法、ひいてはそれを支えている芸術思想が、すでに破産していることを知る必要があるだろう〉とまで言い切る。クラシックの作曲家の中からこういうことがハッキリ言われるようになったのは、確かに何かが滅びつつあることの表われに違いなかろう。

シュトックハウゼンといえば、76年に彼はクリサリスというロック・レーベルから『セイロン/渡り鳥』なるアルバムを出したことがある。秋山邦晴氏の解説によれば、これは〈はっきりと、主としてロック購買層を対象にするつもりである、と宣言しているのだ〉そうだ。だが現代音楽の大御所がロック・ファンにすばらしい贈り物をしてくれた、などと喜ぶほどバカなロック・ファンはいなかったし、作品はぼくなら20点くらいしかつけない程度のシロモノだった。

CamScannerでスキャン

77年には現代音楽のもうひとりの大御所が来日した。テリー・ライリーだ。彼は7月23日にユネスコ村で開かれたザ・メディア3なる催しに出演した。もちろんぼくはそれにも行かなかった。この催しの宣伝物には〈いまや世界のロック界から神様のように思われているテリー・ライリー〉とある。ちょうど来日記念に出たLPが、これはまず10点という出来（もちろん100点満点で）。むかしの『インC』のほうがずっとましだった。

シュトックハウゼンが押しつけがましくロック・ファンに熱い眼差しを送ったり、ライリーがロックの神様を僭称したりといった珍現象がなぜ起きるか。ロックの一部に、彼らをそんな気にさせる要素が存在しているから。いうまでもなくそれは、イギリスやドイツのプログレというやつである。

シュトックハウゼンやライリーの破産の様相、崩壊の過程を見ていると、いまわれわれのまわりで滅びつつあるもの、断末魔のウメキを挙げているものの姿がハッキリ見えてくる。シュトックハウゼンやライリーを鏡にして、それに映してみれば、ロックの中でいま死のうとしているのがどの部分なのかがよくわかる。死につつあるヨーロッパ文明のもっともズル賢い部分であるシュトックハウゼンは、おのれの生命を少しでも長らえさせようと、ロックに食い込んだり、日本の音楽に食い込んだりして、そこに寄生し、そこから養分を吸い取ろうと必死だ。広瀬量平氏は、さきほど引用した文の中の、シュトックハウゼン氏の芸術思想、という言葉をうけて、〈つまりはヨーロッパ人のために世界はあるという、植民地主義的芸術観〉と喝破しているが、ヨーロッパ芸術の根本にある植民地主義的本質が、ロックにとっても重要な問題なのだ。

いうまでもなくロックは、ヨーロッパ的な伝統と非ヨーロッパ的な伝統との融合によって成立した音楽だ。だがその融合は、完全な合一なのか、一時的妥協なのか、打算による利益共同体なのか、対立をはらみながらの弁証法的止揚なのか。これまでは、一面では商業主義、他の面ではロック的精神の紐帯によって、表に出ないように隠されていたその対立が、いつかは表面化するとすれば、そのときヨーロッパ的な伝統のもっていた植民地主義根性が、意地汚く牙をむき始めるに違いない。ELPの『四部作』などをみるならば、そのときが、

CamScannerでスキャン

いま、来ていないと、誰が言い切れるか。

しかし、非ヨーロッパ的音楽との妥協が破綻し、ヨーロッパ音楽の植民地主義がむき出しになるときは、それは即、ヨーロッパ音楽が死相を面に表わし始めたときにほかならない。一時的にせよヨーロッパ音楽が非ヨーロッパ音楽と融合してロックというものを生み落としたのは、そこにしかヨーロッパ音楽の生きる方法がなかったからであって、そんなことをしなくても生き続けられるのなら、彼はそんなことをするはずがなかったからだ。その最後の手だても破れたとなっては、断末魔の悪あがきであばれまわったとしても、生命が絶える日はそう遠くはないはずだ。

ディランに、ELOに、レイモンド・マンゴーに、ジョン・セバスチャンに、フリートウッド・マックに、ボズ・スキャッグスに、シュトックハウゼンに、テリー・ライリーに、ELPに、ぼくはヨーロッパの死相を見る。ヨーロッパ文化が死ぬ日は、ロックの死ぬ日でもあるだろう。かつてぼくらがロックに期待したものを、そろそろ別の文化に見つけ出すよう努力したとしても、早すぎることはない。

CamScannerでスキャン

アフリカ的死生観からの視点

オイル・ショックだろうがロッキード事件だろうが、ノドもと過ぎたとたんに忘れてしまうのが日本人の特技だから、遥か海の彼方で起こった人民寺院の集団自殺なんてのも、もうあらかた忘れかけている、というよりも、もともと大してショックも受けなかった人が多いのかもしれない。なにしろ海のこなたでは、小学生の自殺なんてのが毎日のように新聞に報道され、これももう日常茶飯事になりそうなくらいだ。平和なはずのわれわれのまわりに、なぜか死はちっとも珍しくなくて、うっかりすると、慣れっこだよ、なんて言ってしまいかねない。つまりは、われわれ全体、日本人だけでなくて地球上の人類全体が、緩慢な集団自殺を死につつある、ということなのかもしれない。

78年の暮れ近く、新聞、雑誌、テレビで、これでもかとばかりに何度も見せつけられたガイアナのジョーンズ・タウンの事件現場の写真。まさに足の踏み場もないほど死体だらけという凄惨な写真の数々は、目をそむけたいのにそむけることもできないほど、なまなましい衝撃力をもっていた。あれはコミューンの失敗なんていうなまやさしいものではない。ぼくは、人種問題としての人民寺院事件、といったことを、『ニューミュージック・マガジン』1月号の〝とうようズ・トーク〟に書いたけども、60年代から70年代にかけてアメリカの黒人の地位が飛躍的に向上し、もはや差別なんて過去のものとなってしまったように見えるのは、どうやら表面だけのことにすぎないようだ。400人以上もの人間がひとりの独裁者の命令のままに同時に自殺していっ

たということも確かにショックだけども、もし集団自殺をやらずに人民寺院があのまま存続していったとしたら、そこでどんなに陰惨なことが行なわれつづけようと、ぼくたちは知らないでいただろうと考えると、これまたショッキングである。集団自殺に行きつくまでに人民寺院の内部で行なわれていたのは、身の毛もよだつような残虐行為だった。まだ日本にもカリフォルニアの青い空にあこがれる人がたくさんいた、ついこのあいだまで、そのサンフランシスコの一角にあった人民寺院で、ひとりの狂信者が大勢の弱い民衆を支配し、虐待していたという事実のほうが、集団自殺よりももっとコワイことなのではないだろうか。人民寺院はあのような破滅を迎えたけれども、ほかにまだ同じような残虐行為のなされている場所がないとは言いきれない。文鮮明の原理運動なんてのはもっと巧妙に運営されているだけ本質的には人民寺院以上におそろしい集団なのかもしれないのだ。

人民寺院事件をドキュメントした単行本も、チャールズ・クラウスのものと、マーシャル・キルダフ、ロン・ジェイヴァーズ共著のものと2種類出た。キルダフは〈信者の70パーセントから80パーセントは黒人だったが、上級幹部のおよそ3分の2は白人であった〉と書いている。人民寺院には、狂信、恐怖、暴力、ホンネとタテマエの分裂、物欲、性欲など、あらゆるものがそろっていて、人種差別まで完備してたというわけだ。この2冊のドキュメントを読むと、人民寺院はまさに世界の縮図だったという気がする。いうなれば、生きたホール・アース・カタログだ。だとすれば、人民寺院の迎えたあのおそろしい大団円は、やがて地球が迎えるだろう終末の予告だったということだろうか。

最初のほうでぼくは、人類全体が緩慢に死につつあるのでは、といった書き方をしたけれども、実はこれはぼくがキリスト教的終末観にくみしていることを表わすものではない。自分ではむしろ、アフリカ的死生観のつもりでいる。医学では、死の時点を心臓がとまった時とするか脳の機能が停止した時とするかの問題はあるようだが、どっちにせよ、ある一瞬に人間はパタリと死ぬものだと考えられている。ところがアフリカでは、死とは人が年齢を加えるのと並行して徐々に進行し、息をとめた時点でもまだ完成せず、家族や友人たちの記

憶からだんだん消えていってついに誰もその人のことを知るものがいなくなったときに終了する、長いプロセスとして捉えられているという（ジョン・ムビティ著『アフリカの宗教と哲学』法政大学出版局）。この考え方では、生と死とは絶対的に対立する概念ではない。むしろ同居人の間柄である。

最近読んだおもしろい小説に『老練なる船乗りたち』というのがある。ブラジルの小説家ジョルジ・アマードの作品である（高橋都彦訳、旺文社文庫）。この本には中篇がひとつと長篇がひとつ、収められているが、その中篇のほうは「キンカス・ベーロ・ダグアの二度の死」という題で、変な言い方だけども、一度死んだ死体がもう一度死ぬまでの物語なのである。もうひとつの長篇のほうも、社会的には死んだも同然の男が主人公で、その男が最後に一度だけ見事に生きる話だ。

昨年の9月に行なわれたブラジル新作映画祭で上映された映画のひとつに『ドナ・フロールとふたりの夫』というのがあった。これは一昨年アメリカで公開されて評判になった映画で、主演女優ソーニャ・ブラーガの写真がアメリカの雑誌にもチョクチョク載ったりしたが、この映画の原作がまたジョルジ・アマードの小説である。そしてこれも、ドナ・フロールの死んだ夫が幽霊となってこの世に姿を表わすという話なのだが、至って陽気で助平な、楽しい幽霊だった。あの『黒いオルフェ』も死者のよみがえりを扱っていたが、やはりこういったところに見られる死生観は、アフリカからブラジルに渡ってきたものなのではないだろうか。なおアマードという人は白人だが、ブラジルの中でも黒人伝統文化の宝庫とされるバイーアをベースにしていて、バイーア音楽の大御所ドリヴァル・カイーミとも親交があるらしい。

もっとも、死を絶対的な恐怖の目で見つめず、ときには茶化してさえしまう態度は、アフリカ的というよりラテン・アメリカ的なのだという見方もできるかもしれない。メキシコでは、今世紀のはじめに活躍した版画家ホセ・G・ポサーダの骸骨の絵が有名で、日本にもポサーダのファンは多い。グレートフル・デッドの2枚組ライヴ盤のジャケットにこのポサーダの骸骨が使われていたところをみると、彼はアメリカでもある程度知られているのだろうが、実は骸骨をカリカチュアライズするのはポサーダの専売特許ではなくて、メキシコで

CamScannerでスキャン

は紙のハリボテのガイコツのおもちゃで子供たちが遊ぶのである。そのガイコツをたしかフダスと呼んでいたように思うが、これはイスカリオテのユダのことだ。

ゾンビーという言葉は、最近ではフェラ・クティの曲のタイトルになっているし、以前ゾンビーズなんて名のグループもあったけれども、たぶんこの言葉はハイチのヴードゥーから出てきたもので、生者と死者の中間のような存在だと言える。カリプソに「ゾンビー・ジャンボリー」というのがあり、ベラフォンテも歌っていたが、これはゾンビーどもが墓場に集まってドンチャン騒ぎをやらかすという歌だった。ジミー・クリフが映画『ザ・ハーダー・ゼイ・カム』でも歌った「シッティング・イン・リンボー」という曲はよく知られている。

が、このリンボー（煉獄）は、この世とあの世の中間地帯である。ダンテの『神曲』にも出てくるカソリックの概念だが、なんでも『神曲』は正統派キリスト教からはずれた異端の思想に基づいているとかいうことだ。とにかく、ゾンビーだのリンボーだのという、死と生の中間、此岸と彼岸の中間みたいな考え方は、ぼくには、アフリカ的もしくはラテン・アメリカ的死生観によくなじむ概念だと思える。

そして、畢竟われわれ現代人なんて、自分は生きてるつもりでも実はみんなゾンビーであり、地球という名のリンボーに座っているのかもしれないという気がする。そういうことを伝統的にいちばんよく知っているのがアフリカの人たちであり、ラテン・アメリカの人たちなのではないだろうか。

いまこの原稿を書いているコタツの脇に散らばっている雑誌の中に『季刊・世界政経』78年秋季号というのがある。いかにも総会屋雑誌という感じのこの本をめくってみると、目次に「特集・生存基盤が崩壊する！」とあり、自然汚染や薬害の記事が並んでいる。その目次のまさに裏側が、なんと「今日のくらしをささえ明日をひらくエネルギー――原子力発電」という関西電力の全面広告なのである。これが、ブラック・ユーモアではなく日本の言論というものの現実の姿としてぼくの目の前にあることそれ自体が、リンボーの風景でなくて何だろう。この特集には、われわれの自然的生存基盤も社会的生存基盤もいまや破壊し尽くされてしまっていることが、さまざまの実例によって警告されているが、そのうえで原子力発電がどんな〝明日をひら〟いてく

CamScannerでスキャン

れるというのだ。

ジョージ・オーウェルがあのおそろしい反ユートピア未来小説の舞台に設定した1984年まで、あと5年に迫ってしまった。あそこでオーウェルが予想したことは大筋において当たっていなかったと誰が言えようか。われわれの前にひらけている明日の姿は、大なり小なりあのようなものであるに違いない。少なくとも、人間が十全に生きられるような未来をわれわれは予測することが困難だ。このようなリンボーに住むゾンビーたるわれわれには、たぶん死は身近な存在であって当然なのだろう。アマードの中篇小説に出てくる人物たちのうち、ヴァンダやレオナルドのようなキチンとした中流の暮らしをしていて世間体ばかり気にする身内たちは、キンカスの死体によそよそしい態度をとるが、バイーアの貧民窟に巣喰うキンカスの飲み仲間のいかがわしい連中、クリオーやパスチーニャたち4人組は、死んだキンカスに心からの親愛の情を示し、死体に酒を飲ませ、とうとう踊りに連れ出してしまう。死体と肩を組んで…。そして死体のキンカスは楽しげに笑っている。アマードと同じくわれわれも、ヴァンダやレオナルドよりもクリオーやパスチーニャたちのほうに共感を抱くし、ぼくだってビリー・ジョエルやビージーズの音楽よりかジミ・ヘンドリックスやチャーリー・パーカーの音楽と、肩を組んでともに踊りたいと思う。肉体が生きさらばえている連中の音楽が死んだも同然であり、肉体は滅んでいてもジミやバードの音楽はわれわれの心の中に生きている。ミュージシャンの生と死は、まさに相対的なものでしかない。

きわめて独断的な言い方をさせてもらおう。未来に暗黒を見てしまった人の音楽に、ぼくは生命を感じることができる。そのような音楽は、ぼくにとって生きた音楽だ。人生が緩慢な死でしかないことを伝統的に知っていたアフリカ人やラテン・アメリカ人たちの音楽を、ぼくは信じることができる。ぼく自身、世界は緩慢に死につつあると感じている人間だからだ。〝シッティング・イン・リンボー〟――この自分の居場所を見据えるところからしか、ホンネの歌なんて出てきやしない。

いまわれわれが死にかけていること、未来には地獄しか見えないこと、この真実から目をそらし、キレイゴ

CamScannerでスキャン

トのタテマエで塗り固めた調子のいい音楽をやってる奴らこそ、ほんとはもう死んでいるのだ。そんな奴らの音楽なんか、一時のウサ晴らしにもなりゃしない。

もちろん、ぼくは死に急ぐのをいいことだとは思わない。別にあわてて早く死ぬ必要はない。だからといって、自分だけ長生きしたいという気もない。サヴァイヴァルというのが、地球全体の延命を意味するのなら、ぼくはできることならそれに加担したい。だけど自分ひとりが他人より生きのびるのがサヴァイヴァルならば、ぼくは関心はない。

アフリカ人の考える死というものは、故人のことを懐かしむ人がいる限り完成しない。だから彼らは死者の思い出を大切にする。誰も憶えていてくれる人がいなくなったら、とうとう故人はほんとうに死んでしまうのである。そのアフリカ的観念に従う限り、チャーリー・パーカーは生きている、ジミ・ヘンドリックスは生きている、というのはたんなる言葉のアヤではない。ぼくたちはバードやジミのことをいつまでも忘れないでいたいし、人民寺院のことだって、そう簡単に忘れてしまうわけにはいかないと思うのだ。

CamScannerでスキャン

世界史の中のジョン・レノン

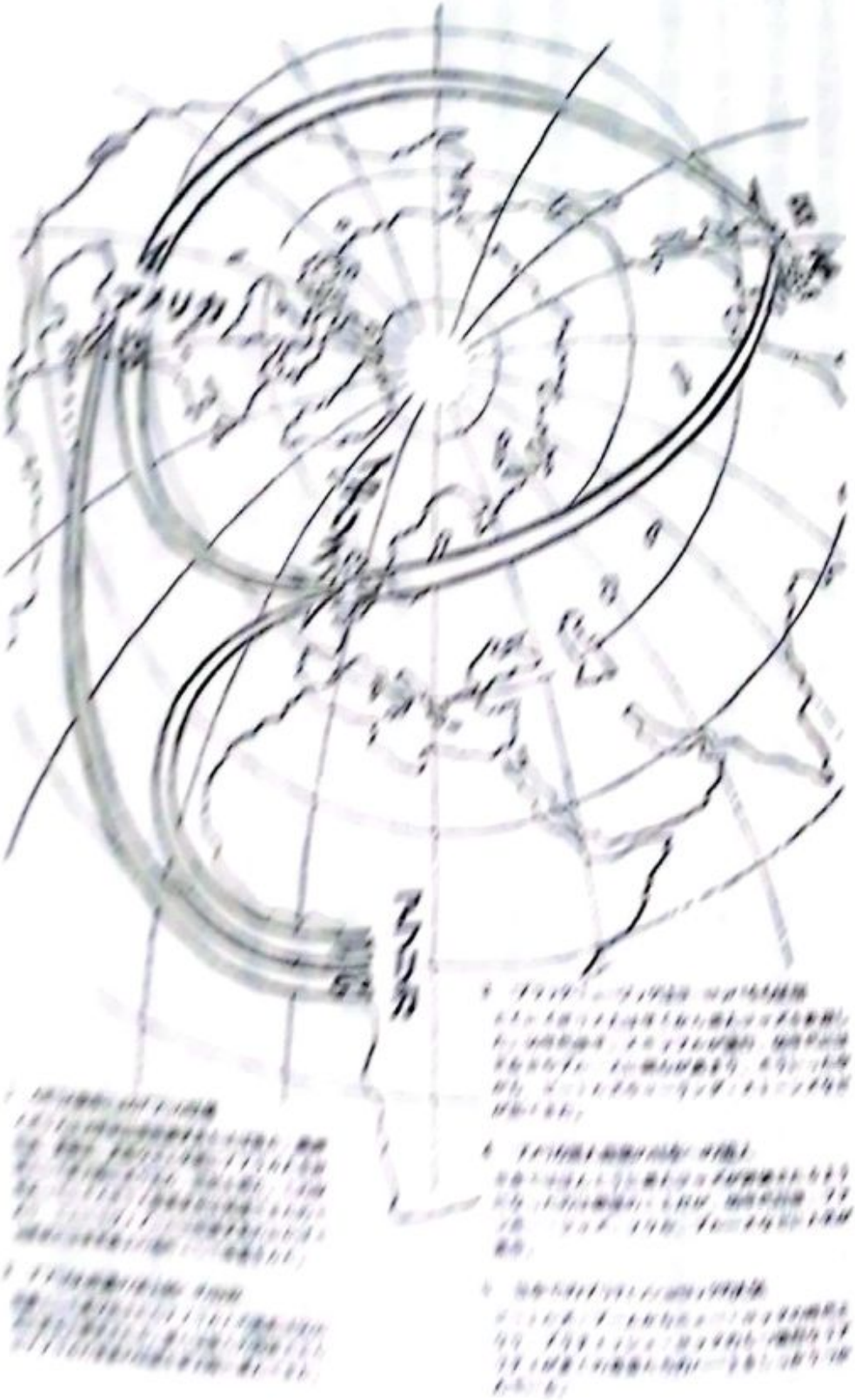
81年3月『ミュージック・マガジン』増刊号

ジョン・レノン射殺事件を知った（80年）12月9日、情報を集めるためあちこちに電話し、何人かの友人とショックを語りあっているうちに、どうやらぼくは一種の昂奮状態となり、頭の中が奇妙なぐあいにグルグルと回り始めた。ぼくのほうへかかってくる電話も多かったし、幾つかの新聞社から感想も求められたが、同じようなコメント、それも誰でも言いそうなことを何度もしゃべるのもつまらないし、そのうち頭の中の回りぐあいはドンドン高速になってきて、最後にしゃべったコメントでは、ジョン・レノンの殺害はヨーロッパ文明の崩壊を象徴する世界史的な大事件だ、というようなことまで口走ってしまった。

でも別にこれは、昂奮のあまりついエスカレートして大げさなことを言ったというわけではない。いま冷静に考えてみて、ますますその感を深めている。

ぼくの想念がグルグル回転した、と書いたが、それは結局は、以前ぼくが府川充男くんたちのやっていた『音楽全書』の第3号（77年2月）の扉のために書いた「ブリティッシュ・ロックをめぐる世界史的円環構造」の矢印に添っての回転だった。この図をごらんくださってない方や憶えてない方がほとんどだろうから、次ページに再録しておくが、要するにアフリカの音楽がアメリカとイギリスに流れ、アメリカの音楽がイギリスと日本に、さらにイギリスの音楽も日本に流れたというふうに矢印で表わしたもので、つまりロックのビートの源になったのはアフリカの音楽、それがアメリカでロックとなりイギリスを経て日本のわれわれに届いた、と

CamScannerでスキャン



CamScannerでスキャン

いう意味だ。本当はそのあと日本からアフリカへという矢印がなければ、円環、が完成しないのだが、ぼくの意識の中では、ぼく自身の強い関心が日本からアフリカ音楽に向いているということで最後のコースは省かれている。

ジョンの死を考えているときに頭がこの円環に添って回転したのは、つまりぼくがビートルズをこの円環をたどっての世界音楽史の中の一点としてつねづね捉えてきたということにほかならない。

それはまず、ビートルズが、アフリカと新大陸からしぼり取ったものによって富み栄えたリヴァプールという町から出て来たからである。

リヴァプールは1207年に誕生したとされているが、もともとは小さな田舎の港に過ぎなかった。たぶん漁港でもあったのだろう。初めは小さな半島ひとつ隔てて南側にあるチェスター港のほうが大きかったが、チェスターはディー河の運んで来る土砂でだんだん浅くなって港としての機能が低下したため、13世紀に入ってリヴァプールに陽が当たり始めた。だがこの港が本当に繁栄するのは17世紀後半以後、アフリカやアメリカとの貿易によってだった。

もともとイギリスというヨーロッパのはずれに位置する島国は、フランスやドイツよりずっと後進国で、16世紀後半のエリザベス女王の時代から17世紀前半のスチュアート朝にかけて急速にノシあがった。エリザベス女王のもと、サー・ウォルター・ローリーがアメリカ植民地の経営に実績を挙げ、ネルソン提督がスペインの無敵艦隊を破り、それまで海外進出のイニシャティヴをとっていたスペインに代わって大西洋の制海権を握り、アフリカや新大陸に大きな勢力をひろげたことは、高校の世界史にだって書いてある。そのうえエリザベス女王みずから海賊船のスポンサーとなり、大っぴらに略奪行為をやったのも映画や小説でおなじみで、おかげでイギリスは海賊国の汚名を長く着なければならなかった。

それにもかかわらず、イギリス経済史の本を見ると、ヨーマンリー、ジェントリーの原始的資本蓄積がどうのこうのと、まるで国内的要因だけでイギリスの産業革命とその後の経済成長が可能だったかのような書き方

CamScannerでスキャン

をしているのは、マッ赤なウソッパチで、だから学者どもの言うことなんか信用できないのだ。自身が新大陸の奴隷の子孫であるトリニダード＝トバゴの首相、エリック・ウィリアムズは〈旧世界の最高学府の看板教授である代表的歴史学者たちは、弁護の余地もないものを正当化しようとしたり、予断に満ちた時代遅れの偏見を支持してきたに過ぎない〉（『帝国主義と知識人』田中浩訳、岩波書店）と告発している。

話がビートルズともジョン・レノンとも関係ないほうにどんどん深入りしていくように思われるかもしれないが、ぼくにとってはジョンの偉大さは、いわばこのエリック・ウィリアムズの告発の裏返しにあると思えてならないので、けっしてこれは脱線なわけではない。もう少しガマンして読んでください。

レノンたちの生まれた町リヴァプールは、まさに奴隷貿易や新大陸との交易によって急速に栄え、そのうまい汁が吸えなくなったトタンに斜陽化した港町なのだ。悪によって栄えた町――というような表現では、せいぜいヤクザがのさばってる町くらいのイメージしか表わせないが、そんなチョロいものではない、もっと巨大な、国家ぐるみの悪、いや、西洋文明そのものの悪によって繁栄をほしいままにした、なんとも罪深い町がリヴァプールであり、ついでに結論にまで先走ってしまうなら、ジョン・レノンはその罪をつぐなうために、リヴァプールが、イギリスが、いや、ヨーロッパ文明が、キリスト教世界が、差し出した贖罪の使徒なのである。彼がロックというアフリカに起源をもつ音楽をやったのは贖罪の方法としては正当だった。いまその彼をヨーロッパ世界自身が抹殺してしまったのは、罪をつぐなうのをいさぎよしとしないヨーロッパの悪の開き直りにほかならないとぼくには見える。だから彼の殺害は単なる一スーパースターの悲劇にとどまらず、世界史の悲劇なのである。12月9日のぼくの想念はあの円環図をグルグル回りしながら、そこへたどりつかずにいられなかったのだ。

話をもどそう。トリニダード＝トバゴ首相でありすぐれた経済史家である黒人のエリック・ウィリアムズは、〈奴隷貿易はリヴァプールを一介の漁村から国際商業の一大中心へと変容させた〉（『コロンブスからカストロまで』I　川北稔訳、岩波現代選書）とハッキリ言いきっている。彼は、リヴァプールの人口が1700年には5

CamScannerでスキャン

千人に過ぎなかったのが、わずか73年後には3万4千人と、ほぼ7倍近くに急増したこと、この町の船員の半数が奴隷貿易に従事し、奴隷貿易のための造船所、鎖や錨の鋳造工場、船員の需要にこたえて酒類を供給する醸造業までが繁栄し、この港からアフリカに輸出した商品は当時のイギリスの物産を網羅していたこと、などの事実を挙げたあと、〈当時、リヴァプール市民の人口に膾炙した常套句にこんなのがあった。すなわち、わが町の大通りを区切るのはアフリカ人の奴隷をつないだ鉄鎖、家々の壁に塗り込められたのは奴隷の血潮、というのである。実際、一七八三年までにリヴァプールは、商業の分野では世界一有名な――というか不名誉な、というかは立場の問題だが――都市のひとつとなった。赤レンガ造りの同市の税関が採用しているニグロの頭部を象った紋章こそは、リヴァプールが何を踏み台として発展したかを無言のうちに、しかしきわめて雄弁に物語っている〉と、つけ加える。

ジョン・レノンもそういったリヴァプールの暗い面はもちろん知っていた。リヴァプールはロンドンっ子から軽蔑された暴力的な町で〈奴隷とかそういったことで働いていたところでもあるのです〉（『ビートルズ革命』片岡義男訳、草思社）と彼は言っている。

レノンが殺されてしばらくして、クリスマスも目前のころ、渋谷の駅前に、屋根の上にスピーカーを載っけた小さな車がとまって、キリスト教の宣伝をしていた。キリストはただひとつの本当の救いです、ほかの教えに耳を傾けていてはあなたは救われません、いますぐ教会の門をたたいてキリストの教えを聞きなさい、というようなことが、ソフトな声で淡々とスピーカーから流れているのを聞いて、ぼくはカーッと頭に血がのぼる思いがした。なに調子いいこと言ってやがる、ジョンを殺したのはお前たちだ！とぼくは叫び出したかった。

ぼくはちょっと異常なほどのキリスト教ぎらいだ。明治以前ならいざ知らず、いまの日本に、ぼくぐらい極端にキリスト教を憎悪してる人間は珍しいかもしれない。ぼくはキリスト教こそ世界の諸悪の根源、とさえ確信しているから、以下はそういった趣旨に添って書くけれども、みなさんはぼくみたいに病的なキリスト教ぎ

CamScannerでスキャン

らいではないだろうから、ほどほどに割引きして読んでいただいてもかまわない。こうお断りしたうえで、言いたい放題のことを言わせていただく。きょうはどうしても、ジョン・レノンはキリスト教のおかした罪をつぐなう役割を背負った人だったのに、キリスト教はそれが気にくわなくてジョンを抹殺したのだ、と言わなければ気がすまないのです。

ぼくがキリスト教ぎらいになった最大の原因は、やはり奴隷問題だ。奴隷貿易や新大陸の征服のことをいろいろ知れば知るほど、愛を説くキリスト教の名のもとになぜあんなに残虐な行為ができたんだろうかという疑問がふくらみ、ついに、キリスト教があったのに残虐行為が阻止できなかった、のじゃなくて、キリスト教こそ残虐行為をやらせた起動力だ、と思うようになったのである。

そのあたりのことを明らかにするためにどうしても触れておかなければならないのが、バルトロメ・デ・ラス・カサスだ。ぼくはこの人の存在がヨーロッパ思想史上に占める位置は極めて重要だと思っているが、ふつうのそういった書物には全然出てこない。このあたりもぼくの学者不信の根拠のひとつだ。ここ1、2年ほどの間に例えば平岡正明氏などは何かの論文でこのラス・カサスに触れていたように記憶するが、西洋思想史の専門学者以外でラス・カサスに関心を寄せる人は徐々にふえてきているようだ。ヨーロッパ人では、かのエンツェンスベルガーが『何よりだめなドイツ』の中にラス・カサスを取り上げた一文を収めていたのが知られている。ラス・カサス自身の『インディアスの破壊についての簡潔な報告』も、5年前に岩波文庫で出た。ぼくの知る限り、ラス・カサスをめぐる歴史的諸事実をいちばんわかりやすく、かつ詳細に紹介してくれているのが、ルイス・ハンケ『アリストテレスとアメリカ・インディアン』(佐々木昭夫訳、岩波新書)だ。

スペインが新大陸を征服し、原住民を苛酷に奴隷化していた当時、それに反対して立ち上がったのがラス・カサス神父だった。可哀そうなインディオたちを奴隷にしないでくれ、というのは実にわかり易い人道的主張で、こう言われたら誰も反論など出来そうもないはずなのだが、16世紀のヨーロッパでは、そうではなかった。それまで異教徒だったインディオにキリスト教を教え、魂を救ってやったのだから、その恩恵にくらべれば奴

CamScannerでスキャン

隷化される苦痛など取るに足りない、といった考え方が支配的だったのである。奴隷化どころか殺害されたインディオもたくさんいたわけだが、原住民保護を叫ぶラス・カサスにとって最大の論敵だったホアン・ヒメネス・デ・セプルベーダは〈イスラエルびとに抵抗する都市のすべての男子を剣にかけるべしとする聖書の権威ある言葉を例に引いて〉殺害の正当性を唱えた、とルイス・ハンケは書いている。インディオを奴隷にし、抵抗するものは殺すということが、植民地に乗り込んだ乱暴者たちの無法行為としてなされたのでなく、キリスト教会、キリスト教学者、王などによって正しいこととして擁護され奨励されていたという事実に、注目していただきたい。それに反対するラス・カサスは少数派でしかなかった。そのラス・カサスさえ、インディオを奴隷化するのは可哀そうだからアフリカ人を輸入して代わりに奴隷にすべきだと国王に建議する誤りをおかした。彼自身、神父であり、キリスト教の文脈に添った考え方に根本的には従っていた。要はキリスト教の教えの解釈の仕方がやや人道的だったに過ぎない。

〈抵抗する者は一人残らず殺すべし〉というのが聖書の教えだとルイス・ハンケは言う。そうなれば、レノンを殺したのもキリスト教だ、というぼくの意見は、まんざらムチャではあるまい。

渋谷駅頭で耳にはいった辻説法で、キリスト教が唯一の正しい教えであり、ほかの宗教など信じてたら救われませんよ、という、いわば脅迫に似た言い方をしているのを聞いて、ぼくはカッとしたわけだが、自分たちだけが唯一の正しい教えである、という独善性と、そこから来る排他性。これこそキリスト教の特徴である。イスラムが、コーランか剣か、と武力を背景にした布教をやったことをキリスト教は批判するが、その点ではキリスト教も同じ、もしくは、さらに悪い。もともとユダヤ教とキリスト教とイスラム教とは親戚か兄弟であり、同じ一神教だから、似ているところが多い。

キリスト教は唯一の救い、という傲慢な考えがあるから押しつけがましくなり、救いを与えてやったんだから奴隷にして当たり前、となったり、抵抗する者は殺してよいことにもなる。この姿勢が、すなわちヨーロッパのアジア、アフリカ、アメリカに対する姿勢となり、帝国主義の精神的基盤となった。ぼくは、ソ連の侵略

CamScannerでスキャン

的共産主義はキリスト教の嫡子だと考えている。そして帝国主義、共産主義をも含めたキリスト教が、現在の世界のさまざまな不幸の根本原因を作ってきたと見る。それを端的に言えば、世界の諸悪の根源はキリスト教、ということになる。

キリスト教に限らず宗教ってみんな排他的なものだ、と反論される方もあるかもしれない。近年のわが国の新興教団の金もうけ化した布教活動を見せつけられれば、そういう感じをもっても無理ないが、もともと東洋の宗教はそうじゃなかったはずだ。東洋画の伝統的な画題に〝三教図〟とか〝三酸図〟とかいうのがある。釈迦と孔子と老子の平和共存を描いたもので、仏教も儒教も道教も本質は同じだという〝三教一致〟の考え方の図解である。足利時代の禅画によく見る画題だから、仏教でも禅宗にはとくにこうした寛容なところがあったのだろうが、門徒や法華などにはだんだん闘争的、排他的な要素も出てきたようだ。でもキリスト教の〝愛〟が結局はキリスト教徒同士のあいだにしか適用されないのに対して、仏教の〝慈悲〟は相手が誰だろうと無差別に注ぐという寛(ひろ)さが、本質的に備わっていたはずだと思う。

キリスト教でもギリシア正教は西欧のキリスト教と違ってたのかもしれない。19世紀のロシアの僧侶はベーリング海の島に住む原住民が素朴で満ち足りた暮らしをしているのをみて、キリスト教を布教せずに帰ってしまったと、前掲のハンケの本にある。キリスト教を教えなくてもすでに教えにかなった暮らしをしている原住民を、そのままそっとしておいてやる、——これでこそ、本当に愛の宗教、救いの宗教と言えるわけだ。西欧のキリスト教はけっしてそうでなかった。キリスト教に改宗させることが即ち救うことであるという教条主義を盲目的に推進した。これでは、救うことに名をかりて実は教会の勢力そして国の勢力をひろげるほうが本当の目的だったと言われても弁解できまい。西欧キリスト教がアフリカとアメリカ大陸でアフリカ人やインディオたちにとってきた態度はまさにそれであった。

アフリカの人たちは多神教で、キリスト教に寛容だった。そこにつけ込んでヨーロッパ人たちは征服したのだから、許せない。キリスト教世界の根本原理が〝排除〟にあるとすれば、アフリカ世界のそれは〝調和〟に

CamScannerでスキャン

ある。キリスト教がいま地球を破滅させようとしているとき、それを救えるのは東洋の慈悲、そしてアフリカの調和の理念である。

アフリカの生んだ最大の詩人のひとりでありセネガルの大統領だった故サンゴールは、個人の総合体であるよりも魂の共同体であるようなアフリカ的社会主義を説いた。タンザニアのニエレレ大統領は伝統的な家族共同体を基盤として、同じくアフリカ的社会主義を主張した。ギネアのセク・トゥーレ、ザンビアのカウンダなどの政治的指導者も同じような方向を提唱している。ぼくなんかが何かというとアフリカの共同体を持ち出すのに対し、原始社会を美化したロマンティシズムという批判も当然あるだろう。だが、梅津和郎『アフリカ現代史』(泰流社)の「アフリカ社会主義の潮流」の章に書かれているように《黒人文化の価値を尊重するネグリチュードの思想にもとづいて「魂の共同体」を前面におしだすとき、それは、前衛の代行主義や人民の名を僭称した官僚主義にもとづく社会主義よりもはるかに深く人間の尊厳に根ざしている》ことは間違いなかろう。西欧キリスト教世界がどうしようもなく腐敗し尽くしたいま、それを克服し得る契機はこのようなところにしかない。

とはいえ、政治的現実の中で、アフリカの伝統的価値観を生かした社会主義が、なかなか有効に機能してないのも確かだ。政治の分野では、困難な力学的条件が、なかなかアフリカ的社会主義の前途に明るい展望を許さない。だが、政治の動きよりも大衆音楽の動きのほうが遥かに先行するというのが、ぼくの持論である。20世紀に入ってから、まずジャズが先進社会で広く愛されるようになり、第2次大戦後はリズム&ブルース、ロック、ブルース、ラテン・アメリカ音楽など、大なり小なりアフリカのビートを受け継いだ音楽がヨーロッパ、アメリカ、日本などの若者をとらえてきた。キリスト教世界の矛盾がどうにもならないほど大きくなってしまったとき、まず若者の肉体感覚が、非キリスト教的なネグリチュードのサウンドを求めたのだ。それは知らず知らずのうちにひとつの方向へと肉体を走らせる、飢餓感のようなものだった。ビートルズにしたって、自分たち自身そんなことを最初から意識していたはずはない。しかし彼ら、ことにジョン・レノンが身をもっ

CamScannerでスキャン

て示したのは、ハッキリとキリスト教的なるものからの脱出の方向だった。

だから彼が、ビートルズはキリストよりもポピュラーだ、と発言して物議をかもしたのも、ぼくには、たまたまキリストを比較の対象として持ち出してきただけだとは思えない。彼は「ガール」は反キリスト教主義の発言だと言明しているし、彼の著書『イン・ヒズ・オウン・ライト』や『スパニヤード・イン・ザ・ワークス』は教会の風刺に重点を置いたものだと認めている（『ビートルズ革命』188〜9ページ）。

ビートルズの4人が一時インドのグルーに深く帰依したのは有名な事実で、のちにジョンはそのグルーのことを否定的に語っているが、しかしそれがキリスト教から脱出するためのひとつの試行錯誤だったことは間違いない。70年代になってからジョンが日本に深い関心を示したのも、たんにヨーコさんの故国だからというだけでなく、日本にある非キリスト教的な生活感覚といったものに惹かれたからではないか。〝主夫〟に専念するといった発想もキリスト教の伝統的男女観とはあいいれないような気がする。ジョンの追い求めた〝愛〟は、聖書に書かれた愛よりももっと高次元な仏教の〝慈悲〟に近いものを目ざしていたのではないかと思われてならない。

ジョン・レノンも菩薩なのである。

キリスト教徒同士では愛が尊重されても、キリスト教に手向かうものは殺すことこそ正しいとするような考え方が、結局ジョンを殺したのだとぼくは思っている。キリスト教を脱出し、それを克服して、もっと次元の高い愛の思想を身をもって実践しようとしたジョンを、キリスト教は生かしておけなかった。

直接的にピストルをぶっ放したのは、チャップマンとかいう頭の少々いかれた一個人かもしれないが、彼をしてそういう行動に走らせたのは、レーガン当選に象徴される古いキリスト教世界の最後の悪あがきだ。

レノン殺害が単なる一個人のしわざを超えたもっと大きな力によってなされたものであることは、多くの人たちが指摘している。ぼくもあの事件の直後から〝レーガンのアメリカ〟が殺した、という見方だった。事件

CamScannerでスキャン

の二日後に執筆した、革自連機関誌『UPL』第3号（81年2月号）でも〈犯人の動機が何であれ、いまなお大きな影響力をもつレノンがそのような生き方をすることを、ヨーロッパ近代というか、レーガンのアメリカというか、人間を破滅の方へ押しやろうとしてきた大きな力といったものが、許しておかなかったということではないか。だからぼくは、破滅に向かって猛烈なスピードで危機を増幅しているいまの世界の、象徴的な事件だと感じるのである〉と書いた。

新聞に出たもので、ぼくの見た範囲では『図書新聞』12月27日号の白石かずこさんのものが光っていた。〈白羽の矢が、なんと政治家ではなくジョン・レノンに。だが意外とは思わなかった。政治家以上にジョン・レノンは世界の人間たちに影響力をもつ自由な魂と生き方の持主＝シンボルだから。それは政治以上のものであろう。レーガン政権になると決まって以来、つまりレーガンの圧勝とは即ち保守の台頭、人間から自由と個性がうばわれ、圧迫される時代の前兆とみた。少なからず自由な、進歩的な考えを持つ世界と地球にとって重要な、良心と平和を愛する人間たちは言語と行動の自由をせばめられ、手足をもがれ、有形無形のテロ行為が発生し、悪夢のような一九八〇年代がやってくると思っていた矢先の事件であった〉と、白石さんは言い切っている。

朝日は12月11日の夕刊に内藤ニューヨーク特派員のかなり長いリポートを掲げた。その中で、ジョンの住居だったダコタ・アパートの前に集まって追悼するファンたちの様子を伝え〈だれに指示されるわけでもない、大衆の自発的な動きであるだけに、行動力に裏付けられた米国社会の自己主張の強さが、今さらのように感じられる。こうした自己主張ぶりと、その主張とは相いれないグループに対する反感の強さとは、当然、正比例する〉〈レノン射殺事件は、レーガン保守政権の登場で、米国社会のこうした緊張関係が一段と強まろうとしている中で起きた〉と、アメリカ社会に見られる亀裂、そしてレーガンのもとでその亀裂がいっそう深刻化するであろうことを指摘している。

その亀裂はアメリカだけのものではない。キリスト教ヨーロッパがいまの世界に生ぜしめた、地球規模の大

亀裂であり、共同体的な悲惨の思想によって地球の危機を何とかしなければ、と考える人と、あくまでも古くからのキリスト教的考え方を守ろうとする人たちとの間の亀裂だとも言える。ジョン・レノンの死は、まさにこの亀裂が起こしたものなのだ。

こうした受けとめ方に、なんと、まっこうから反対する意見が、これも朝日の夕刊に掲載された。12月13日の〝土曜の手帳〟の「過大に考えるのは危険――ジョン・レノンの死の意味」という一文で、この事件に関して発表された言説のうち、ぼくの目にとまったものではズバ抜けて奇異なものだった。それは、かつてドロップ・アウトを志した人たちもいまは社会復帰しているが、〈そんな彼らにとって、ジョン・レノンの死は〝衝撃〟であったに違いない。そしてなんとか自分を救うために「ジョンは死んでもかれの魂は生きている」と思いたい。あちこちに出されたかれの死についての発言や、周りの動きがそう教えてくれる。しかし、ジョン・レノンをそんな風にシンボライズして、その死までも過大に考えすぎることは危険なことだ。…過度の思い入れや、ましてや「いよいよ世紀末だ」と思うことは誤りだろう〉と言うのだが、このコラムはいったい何が言いたいのだ。〈ジョン・レノンをそんな風にシンボライズして…〉の〝そんな風〟とはどんな風のことなのか。よくよく読んでみると、どうやら、ヒッピー文化から逃げ出し、ネクタイをしめるようになりながらも自分の本質は変わってないと無理に思いこもうとしている連中のシンボルに、ジョン・レノンがされてしまっていた、ということらしい。それじゃあ、ジョン殺害を世界史の視点からいくら重要視してもしすぎることはないと思ってるぼくなどは、スリー・ピースの背広を着込んで、ジョンの魂を神棚にまつって朝晩おがんでるとでも言うのかね。

ジョンの死に過度の思い入れをすることの危険性を訴えた稀代の珍文の筆者名は「釣」の一字だけしか表示してない。朝日の夕刊に、ときどき、大阪あたりの女のシンガー・ソングライターなんかの妙に唐突な紹介記事など出るときに見かける署名だ。茨木のり子の詩を歌うのがニューミュージックの現実認識の欠如をつくことになる、なんていうオモロイことを書いてたっけ。こんなこと言うやつ、そういないから、いくら変名使っ

てもオレにはすぐわかる。『マガジン』80年9月号61ページをごらんあれ。矢吹申彦さんが俳句仲間の作品を紹介してる中のひとりが、俳号を釣魚庵、本名は田川律。「釣」の署名はこの俳号の一字、そしてリツをひっくり返したものに違いあるまい。どうだ。

田川律は、最初にぼくと一緒に『マガジン』を作っていたかつての仲間である。だが、是々非々で仲間ボメもやれば場合により仲間ケナシもやるのがぼくの方針。もとの仲間だからって、近年の田川の仕事ぶりは、容赦できない。もともと音楽に対する姿勢があまりにもぼくと違うので一緒にやっていけなくなったのだが、彼の書くものに音楽への愛情はまるで感じられない。ジョン・レノンもまともに捉えてないのか、とあきれてしまうが、いくら汚らしいヒゲをはやし続けてるからって、われこそヒッピー思想を堅持する不屈の非転向者ナリなんてふりを、よくも出来たものだ。それこそキリスト教の宣教師そっくりの偽善ぶりで、ぼくは仏教的慈悲とアフリカ的寛容の擁護者ではあるが、田川みたいな偽善者を許しておいては世のため人のためにならないよ。

とにかくもう世界最終決戦は始まった。キリスト教的悪徳はレーガンを先頭に必死の反撃に出ようとしてる。ジョン・レノンはその血まつりにあげられた。寛容でありたくとも、ぼくたちは戦うべきやつとは勇敢に戦わなければならないだろう。

ジョン・レノンの15年前に39歳で射殺されたマルカムXは、やはりキリスト教を脱出した人のひとりだったが、白人たちから〝憎悪の教師〟と呼ばれたのに対し、自分に憎悪を教えてくれたのは白人のほうだ、と答えた。彼は戦う人であることを選んだが〈もしわれわれのすべてが人間として暮らせるようになるならば、私は兄弟愛を実現できる人間社会を支持するだろう〉と言った（『いかなる手段をとろうとも』長田衛訳、現代書館）。彼は、汝の敵を愛せよ、と説くキリスト教牧師マーティン・ルーサー・キングを批判して、非暴力主義は敵の策略だとした。そのキング師もまたキリスト教のアメリカに殺されたのだった。

キリスト教の前には死屍累々。そこにいままた、ジョン・レノンのむくろが加えられた。かつてはベッド・

CamScannerでスキャン

インなどという異様なまでに饒舌なやり方で愛を唱えた彼が、スーパースターの座を捨てる覚悟をしてからは一転して市井に身を潜め〝無言の行〟に徹した。5年間の沈黙のメッセージの意味するものが何だったのか、彼が永遠の沈黙を強いられたいま、ぼくたちひとりひとりの胸に重い宿題として遺された。まさに、ジョンの魂は、ぼくたちの中にこれからも生き続けるのである。

南無、大慈大悲の如雲玲音菩薩。合掌。

CamScannerでスキャン

IV　デイヴィッド・バーンの仕事

CamScannerでスキャン

トーキング・ヘッツの変貌

81年4月『中央評論』

79年7月に初めて来日したときのトーキング・ヘッツは、ニューヨークの新進ロック・グループとしての生きのよさを充分に感じさせる演奏はしたけれども、その音楽は従来のロックの枠を大きくハミ出すようなものではなかった。正直いって、そのときのトーキング・ヘッツでいちばん印象に残ったのは、4人のメンバーのうちのベース奏者が女性だという点だった。女ダテラに、なんて言葉を使うと女性差別と言われてしまいそうだが、とにかく彼女の弾くベースは女性とは思えないほど強烈なビートをはじき出していた。

81年2月末、2度めの日本公演を行なったとき、トーキング・ヘッツの音楽は大きく変貌していた。それはもう、自明のこととして簡単にロックのカテゴリーに入れてしまっていいのかどうか一考を要するほど、自由奔放にさまざまな要素を取り入れ、広がりある音楽性をもった、ユニークな世界を作り上げていた。とくに、アフリカ音楽のビート感覚を導入しているのが重要な特徴となっていた。

トーキング・ヘッツがそのような音楽を開陳してみせたのはこの2月の日本公演が初めてなわけではない。昨年の春にわが国でも発売された彼らのアルバム『リメイン・イン・ライト』で既にそのような新しい方向が大胆に示されていて、われわれに強い衝撃を与えたのであった。いわば今回の日本公演は、このアルバムのステージ化だったとも言える。

そして、今回の来日の直後に、トーキング・ヘッツの中心人物デイヴィッド・バーンが、親友のブライア

CamScannerでスキャン

ン・イーノと合作した『アプレシュ・オア・コースツ』というもう一枚のアルバムも発売された。

イーノは先の『リメイン・イン・ライト』のプロデューサーであり、曲作りや演奏にも参加していた（楽器はキーボード、ベース、パーカッションなど）。そのイーノとデイヴィッド・バーンのコラボレイション『アプシュ・オア・コースツ』は、『リメイン・イン・ライト』の直前に制作されたにもかかわらず、あるトラブルから発売が延びて『リメイン』のあとになってしまったものだ。発売が遅れているあいだに新しく作った3曲もこれに追加されているというから、『アッシュ』は『リメイン』の前後にかけて作られたと言うのが正確かもしれない。いずれにせよ、はは同じ人たちによって同じころ作られた『アッシュ』と『リメイン』は、その音楽内容においても明らかに姉妹篇と言ってよいと思う。あるいは、『アッシュ』がデッサン、『リメイン』がタブローであるとも喩えられるかもしれない。ただしそれは『アッシュ』が未完成な習作だというニュアンスを持つものではないが…。

異友・今野雄二が昨年ニューヨークでデイヴィッド・バーンに会ったとき、彼はこの2枚のアルバムは「スタジオ・ワークと、アフリカ人のリズムおよび感性に対するある共通の関心から生み出された」と説明したという。アフリカ人のリズムと感性、という表現は、バーンがそのとき今野に挙げた、自分の仕事を理解してもらうための参考書目3冊のうちの1冊『アフリカン・リズム・アンド・アフリカン・センシビリティ』（シカゴ大学出版局）の題名とまったく同じものである。ぼくもこの本は、拾い読みで一応目を通したが、なかなかすぐれた本だと思った。従来の欧米人のアフリカに関する研究は、どうしても外からアフリカを見ているという感じがする。著者のジョン・チャーノフはそれを批判し、アフリカの内部に身を置きアフリカ音楽のコンテクストに添って音楽を聞こうと努めている。もちろんアメリカ人である彼はどうがんばってもアフリカ人にはなれないわけだが、外側からの思いあがった理解の仕方でなくアフリカ人自身の感性に自分を没入させようとする誠実さが、彼のアフリカ音楽に対するコメントを、従来の類書より遥かに説得力あるものにしていることは認めてよいだろう。

CamScannerでスキャン

デイヴィッド・バーンがこの本を参考書目に掲げ、アフリカ人のリズムと感性（センシビリティ）という同じ語を使って自分の音楽の目ざすものを語っているということは、バーン自身の音楽の姿勢、アフリカ音楽への対し方を、よく表わしている。

これまでも何人ものロックやジャズのミュージシャンがアフリカのリズムに関心を持ち、それを自分の音楽に取り入れようとしてきた。そうしたアプローチの姿勢は、アフリカ系の打楽器、アフリカ系のリズム・パタンといった外面的なものを取り入れるという方向に、例外なく行ってしまう。それぞれにアフリカ音楽に愛情を抱き、誠実にそれに学ぼうとはするのだが、結果は、アフリカ的要素を目先の変化をつけるための味つけに利用したに過ぎないと言われても仕方のないものになってしまうのがオチだ。

それにくらべて、『プッシュ・オブ・ゴースツ』と『リメイン・イン・ライト』は、パーカッションを表に出してアフロ・リズムを派手に打ち出すようなことは、やってない。むしろアフリカから学んだものは、ロックの音楽の中に内在化されている。ここがアフリカ風、と表面に現われた特徴を簡単に指摘することはできないが、それでいて、まがうことなくアフリカ的な躍動感がその音楽から感じられるのである。

いま、ヨーロッパ文化の行きづまりがあちこちで語られ、第三世界の音楽への関心が高まっている。片方で、商業的な音楽の動きとして、クロスオーヴァーだのフュージョンだのと称する、アメリカ音楽に南半球のあれこれの音楽要素を取り入れたものが、世に横行している。そうした動きが結局は音楽における植民地主義に陥ってしまわないかどうかは、第三世界の音楽のセンシビリティを尊重する姿勢いかんできまると言えるかもしれない。バーンとイーノのふたつの作品は、安易なクロスオーヴァー、フュージョンへの実践的批判とも受け取れるのである。

CamScannerでスキャン

バーンとイーノの大胆な実験

81年3月発売『ブッシュ・オブ・ゴースツ』レコード解説

トーキング・ヘッツの『リメイン・イン・ライト』はすごいアルバムだった。1980年に現われた音楽の出来ごとの中でも、もっとも鮮烈なものだったと言ってよい。あのアルバムのシャープなビートとタイトなサウンドは、これまでのロックには存在しなかったものだ。しかもそのようなビートとサウンドが、明らかにアフリカ音楽を参考にして作り出されたものであることに、ぼくはとくに興味をもたずにいられなかった。つねづね、ヨーロッパ音楽は行きづまった、アフリカ系音楽に注目すべきだ、と唱えているぼくにとっては、我が意を得たりと言いたいアルバムだった。

さて、1980年の掉尾を飾る『リメイン・イン・ライト』の感激も醒めやらぬ1981年2月に、デイヴィッド・バーンとブライアン・イーノの『ブッシュ・オブ・ゴースツ』のテープを聞くに及んで、ぼくはちょっとした混乱におそわれてしまった。『リメイン・イン・ライト』の感動が大きかっただけにその混乱は奇妙なものだった。

トーキング・ヘッツの中心人物バーンと、『リメイン…』のプロデュースをしていたイーノとが、ふたりの共同作品としてもうひとつ『ブッシュ・オブ・ゴースツ』というアルバムを『リメイン…』より前に制作し、事情があって発売が『リメイン…』よりあとになってしまったということは、すでに今野雄二さんが『リメイン…』のライナーでもちょっと触れていたし『ミュージック・マガジン』80年11月号の記事にはもう少しくわ

CamScannerでスキャン

しく書かれていた。彼はまた『リメイン…』と『プッシュ…』が同一のコンセプトによって作られた作品であることも伝えていた。だが、それらの予備知識を頭に置いていてもなお、『プッシュ…』を聞いて最初に頭に浮かんだのは、『リメイン…』によって初めて切り拓かれたように感じられた新しい世界は実はそれ以前に『プッシュ…』によってすでに足が踏み入れられていたのか、という思いだった。それは、つきつめて言うなら、ぼくたちが『リメイン…』に受けた衝撃は本来ならば『プッシュ…』によって与えられるはずのものだったのかもしれない、ということであり、制作された順番どおりに『プッシュ…』を先、『リメイン…』をあとに聞いていたら、両方のアルバムへの印象もずいぶん違っていただろう、ということでもある。

もちろん、じっくり聞き込めば、このふたつのアルバムはそれぞれに高い価値をもち、それぞれが存在理由を持っていることがわかる。けっして『リメイン…』が『プッシュ…』の二番煎じなんてことはなく、両方で姉妹篇をなしている、というのがもっとも適切な言い方だろう。しかし、多くの方が、ぼくが最初に感じたのと似た戸まどいをお感じになると思うので、トーキング・ヘッツ来日公演のためにちょうどやってきたデイヴィッド・バーン自身に、そのへんの疑問をぶっつけるとともに、アルバムについて説明をしてもらった。彼のコメントをお伝えしよう。

『プッシュ・オブ・ゴースツ』の中の1曲に、ラジオ放送から録音をとった女性の説教師の声を使ったのだけど、その説教師の所属している団体に問い合わせたら、使用を断られてしまったんだ。それで『リメイン・イン・ライト』完成後に『プッシュ・オブ・ゴースツ』を作り直すというハメになった。

確かにぼくにしてもブライアン・イーノにしても、発売の順序が逆になってしまったことにある種の戸まどいは感じてるよ。『プッシュ・オブ・ゴースツ』を先に聞いてもらったら、ぼくたちが『リメイン・イン・ライト』で何をやろうとしたかが、もっとよくわかってもらえただろうね。でもとにかく発売の順序が逆になったので『プッシュ・オブ・ゴースツ』に新しい曲を3曲つけたしたんだ。それが「ヘルプ・ミー・

CamScannerでスキャン

サムボディ」「コーラン」「ムーンライト・イン・グローリー」だ。

このようにバーンは言っていた。この2枚のアルバムで彼やイーノが試みたのが何であったかについては、『リメイン…』のライナーで今野さんが伝えているように、第1にアフリカ的リズム、アフリカ的感性への共感、第2にコード・チェンジのほとんどない曲作り、第3にあらかじめ作曲するのでなくスタジオに入ってからさまざまな楽器をかぶせて音を作ってゆくやり方、この3点に整理できそうだ。

そのスタジオ・ワークの方法をもう少し具体的にいろいろ聞いてみたが、バーンの答を要約すると次のようになる。

ぼくたちはスタジオで曲をほぼ半分のところまで作り上げてから、それに合うような声をレコードとかラジオのエアチェック・テープから捜し出して、それをいろいろ加工しながらベーシック・トラックの上にかぶせ、さらにほかの音を加えたりして完成するんだ。このアルバムではイスラム圏の音楽からとったヴォーカルを「レジメント」「コーラン」「ザ・キャリア」「ア・シークレット・ライフ」の4曲で使っているが、こうしたイスラム系のヴォーカルはメロディックでキイも一定なので、ぼくたちが先に作っておいたベーシック・トラックに合わせやすいんだ。アフリカ系のヴォーカルはもっとリズミックだから、こっちの作ったトラックのリズムとなかなかうまく合わない。

こういう声をラジオやレコードから取ってきたのは、こうした音楽のヴォーカル・サウンドはとても興味深くて、ぼくたちが出せないような声を出しているし、すごく強いエモーションを表現していて、ぼくたちに真似できない力をもってる。そういうものを借りたかったんだ。イスラムなどのヴォーカルならば歌詞の内容もわからないから、意味など気にせずサウンドとして使えるしね。

ときどきラジオを録音しておいて、そのテープをいろいろ聞き、ちょうど合うのを選んで使うようにして

CamScannerでスキャン

いる。

「アメリカ・イズ・ウェイティング」に使った声は、ラジオでイランを激しく非難していたものだが、その声からイランという言葉を全部取ってしまった。そういうふうにテープを切ったり継いだり、同じ部分を何度か反覆させるというふうに、編集して使ってるわけだ。

「メア・クルパ」（ラテン語で「私の罪」という意味）もラジオから取った声を使っていて、その中で「私は罪を犯した」と何度もしゃべっているのだが、テープを速回ししたから聞き取れないだろうね。

「レジメント」はレバノンの歌手の歌をレコードから取って使った。「ヘルプ・ミー・サムボディ」はニューオーリンズのラジオ放送から録音した説教師の説教の声を使ってる。それと、みやまがらすという黒い大きな鳥の鳴き声をレコードから取って使っている。「ジザベル・スピリット」はニューヨークで聞いたラジオの人生相談の音を使った。このときはジザベルという女の悪霊が憑いたというので、人生相談担当の牧師が、電波を通じて悪魔祓い（エクソシスト）としてお祈りをやったんだ。

このように彼はA面の曲全部について、そこに使われたマテリアルを説明してくれた。自分たちが作ったのでないラジオやレコードの声や歌を、部分的なコラージュのような手法でサウンドの中に取り入れるのが、バーンのこのアルバムでのユニークな方法論なのだ。

B面の「ザ・キャリア」も「レジメント」と同じ曲から別の部分をとって使ったと言っていたが、ここで使われたドゥーニャ・ユーシンというレバノンの歌手と「コーラン」に使われたコーラン朗読は、民俗音楽専門のイギリスのレーベル、タンジェントから発売した“Music In The World Of Islam”という6枚からなるシリーズの第1巻“Human Voice”（Tangent TGS131）から取られている。この6枚はジーン・ジェンキンズが1960年ごろから1975年にかけてアフリカ、中近東、インド、インドネシアにまたがる広い地域でとった録音を編集したもので、数多いイスラム音楽のLPの中でもすぐれたものである。こういったレコードを

CamScannerでスキャン

聞いているというのもバーンの勉強熱心のあらわれだろう。

「ア・シークレット・ライフ」にはエジプトのサミラ・テウフィクというポピュラー歌手の歌を使っている。これを取ったEMI（フランス？）の『アラブ世界の偉大な芸術家たち』というアルバムについてはぼくは知らないが、今野さんがニューヨークでバーンに会ったとき彼が挙げた4枚の愛聴盤のうちの1枚である（『ミュージック・マガジン』80年11月号33ページ）。

最後の「マウンテン・オブ・ニードルス」はサンフランシスコでみた中国の映画の一シーンをヒントにした題名だそうだ。日本では地獄に〝針の山〟があると信じられてるんだよ、と言ったら、興味深そうにしていた。

演奏メンバーは、パーカッションのやれる人たちをあちこちから集めた、友人たちや、友人のそのまた友人たちだ、と言っていた。クリス・フランツはもちろんトーキング・ヘッヅのメンバー。プレイリー・プリンスはチューブスのメンバーだし、むかしサンターナにいたこともあるミンゴ・ルイスはプレイリーの友人だそうだ。ビル・ラズウェルはマティリアル、ティム・ライトはDNAという、ともにニューヨークのグループのメンバー。

楽器は、バーンとイーノがギター、シンセサイザー、ベース、ドラムス、パーカッションなどをやっており、ほかの人たちは全員リズム・セクションである。デニス・キーリーのbodhran（ブーロンと読むらしい）はアイルランドのタイコでタンバリンより幾らか大きな平たい形をしていて短いスティックでたたく。ミンゴのパタはキューバの宗教音楽に使われるタイコ。胴は砂時計のように中ほどが細くなっていて、両側に皮が張ってある。これをヒザに横たえて両方の手で片方ずつを叩く。スティックスというのは普通のドラム・スティックだそうだ。プレイリーのcanと書いてあるのはプラスティックの層入れだという。ホセ・ロッシのagong-gongについては、バーンにブラジルのアゴゴ（円錐形のカウベルふたつを連結したもの）の写真を見せてこれと同じものかと質問したら、ほぼ同じだ、と答えていた。かつてブライアン・イーノのアルバムでもagong-gongと表示してあるのを見たことがある。ぼくはイーノがアゴゴとゴングをごっちゃにしてこのように間違

CamScannerでスキャン

って憶えたんじゃないかと推理している。スティーヴ・スケイルズのメタルズというのはバーンも記憶にないと言っていた。デイヴィッド・ヴァン・ティーゲムは灰皿を木のスティックで叩いたりもしたそうだから、そこらへんにあるものをいろいろ叩いてみたというわけで、いちいち憶えてないのも無理ないのだろう。

ティム・ライトのクリック・ベースというのは右手で弦をはじく代わりに小石で弦をたたいたのだそうだ。

こうして、既成の音楽の作り方、楽器の弾き方にとらわれず、自由なアイディアで、まったく新しいサウンドを、バーンとイーノは作り上げたのである。

アルバム・タイトル『マイ・ライフ・イン・ザ・ブッシュ・オブ・ゴースツ』は、アフリカのナイジェリアのヨルバ人の作家エイモス・トゥトゥオーラの作品の題名をそのまま借りている。トゥトゥオーラと言えば1952年に発表した処女作『やし酒飲み』がわが国でも一部で愛読されている（日本語訳は晶文社、1970年）。悪夢のような幻想に満ちたその神話的世界は、ヨーロッパなどの文学には見られない魅力をもっていて、一度読めば忘れることができない。

『マイ・ライフ・イン・ザ・ブッシュ・オブ・ゴースツ』は1954年に発表されたトゥトゥオーラの第2作で、これも『ジャングル放浪記――アフリカの幽鬼と幻想』という日本語訳が1962年に新潮社から出たものの、惜しくも絶版となっている（現在、ちくま文庫に収録）。この本もスタイルは『やし酒飲み』と似ているが、さらにグロテスクで恐ろしい。まるでヒエロニムス・ボッスの絵のようだ。戦争に追われた7歳の少年が人跡未踏の密林に逃げ込み、「天と地の中間の世界の第二面」にある幽冥界へ迷い入り、24年もさまよい歩いたのちに地上にまい戻る。「ブッシュ」とはそのジャングルのことであり「ゴースト」とは人間が死んで幽霊になったのではなく、まったく別の世界に住む超現実的な生き物である。新潮社版では「幽鬼」と訳されていたが『やし酒飲み』の解説では「神」という語をあてている。

デイヴィッド・バーンは、このアルバムにこうしたタイトルをつけた動機はたんに言葉がおもしろかったからで、実は本を読んだのはそのあとだった、しかしとてもおもしろい本だった、と言っていた。『やし酒飲み』

CamScannerでスキャン

も好きだそうだ。

そんなわけで、このアルバムの内容がトゥトゥオーラの幻想小説をサウンド化したものだとは言えないのだが、しかしこのサウンドが、トゥトゥオーラの超SF的神話世界にピッタリ合っていることもまた確かだと思う。なお Tutuola の名の読み方は『ジャングル放浪記』では「テュテュオーラ」、『やし酒飲み』では「テュツオーラ」となっているが、ぼくはトゥトゥオーラがもっとも適当だと思っている。

バーンとトーキング・ヘッツの足跡

88年5月『ミュージック・マガジン』

トーキング・ヘッツの新作『ネイキッド』は、なかなか一筋縄では行かない手ごわいアルバムだ。日本盤のライナーノーツは、難しく考えないで素直に聞けばいい、と言うが、それはちょっと無理ってもんだ。とりあえずご指示に従って素直に聞いてみるならば、まず歯切れのいいラテン風のリズムに乗ったオーケストラのイントロに続いて、ヘイ！なんて掛け声が飛び出し、アレッ？とびっくりさせられる。トーキング・ヘッツもずいぶん明るく楽しくなった。これはマンボなのだろうか。途中では、ユッスー・ンドゥールなどが使うセネガルの独特のタイコ、タマらしい音も聞こえる。

このアルバムはパリで録音されており、ライナーノーツには、スタジオにアフリカ人ミュージシャンも出入りしたとか書いてある。録音メンバーのリストを見ると、アブドゥ・ンブープとかいうアフリカ人らしい人が冒頭の曲でトーキング・ドラムなどのパーカッションを叩いたとしてある。

続く2曲めは、パーカッションに乗ったコラの音でスタートする。コラはハープのような音のアフリカの楽器。あわてて再びメンバー・リストを見れば、なんとモリ・カンテが参加している。ギネア出身のコラ奏者で、フランスですごくモダンなサウンドのレコードを出している人だ。彼は7曲めにも入っている。この2曲めはコラのイントロのあと、またオーケストラが入ってきてマンボ調になる。中間のオーケストラのリフなど、1950年代にマンボ・バンドがよく使った典型的なフレーズだ。こんなトーキング・ヘッツなんてあったかし

CamScannerでスキャン

ら、と首をかしげてしまう。

3曲めはハワイ風かつカリプソ風、4曲めはジャングル・ビートと、なおもリズミカルな曲が並んでいる。ただし、後半に行くと、だんだん調子が変わって、沈んだ感じの曲が続くようになる。エリック・ワイスバーグのスライド・ギター（ドブロ）がライ・クーダーのよくやる「夜は暗く」を連想させたり、アコーディオンのトレモロにジョニー・マーのスライド・ギターの不気味な音がかぶさったり、ブルースっぽいハーモニカが入ってきたり…。

「マミー・タディ・ユー・アンド・アイ」という曲の次に「ビッグ・タディ」という曲があって、なぜ2曲続けて〝タディ〟なのだろうか、日ごろ歌詞を気にしないぼくもつい歌詞カードに目を走らす。デイヴィッド・バーンの歌詞は、いつも象徴的というのか抽象的というのか、素直に読んでスーッとわかるようなシロモノではないが、「マミー・タディ…」のほうが、ボルティモアからずーっと座席が見つからず、なんて始まるところからして、バーンが珍しく自分自身の体験を歌っているのか、とますます気になってくる。ボルティモアはバーンの故郷だからだ。だとすると「ユー」は恋人か、妹か。家族旅行の思い出話のようでもあるが、寒い、寒い、行けば行くほどなお寒い、など不安げな言葉が並ぶ。「ビッグ・タディ」も子供のころの思い出のようでもあり、夢の中に出てきた情景のようでもあり…。次の「ビル」は大きすぎる男の物悲しげな歌で、そして、どこか日本調の静かなイントロで始まるラストの曲「クール・ウォーター」は、ザ・ビッグ・ワンという男に監視されながら休みなく働き続けるという『1984年』みたいな恐ろしい歌だ。

終わりに近づいての何曲かを歌詞を気にして聞いていると、このアルバムが楽しげなマンボ調で始まったことなど忘れてしまう。

アルバム全体の印象として、この新作でデイヴィッド・バーンはますますウォーカリストとしての力をつけてきたこと、そしてバンドの音楽性がまた一段と広がりを増したことが強く感じられる。

CamScannerでスキャン

とにかく力作であることは間違いない。バーンにとってもトーキング・ヘッツとしても新しい境地を開いた作品だろう。

となると、どうしても、8年前のあの問題作『リメイン・イン・ライト』を思い起こさずにいられない。『リメイン・イン・ライト』は、80年代の冒頭を飾るロックの金字塔だった。試みに81年2月号『ミュージック・マガジン』での恒例の〝ベスト・アルバム〟を見れば、加藤和彦、亀渕昭信、ピーター・バラカン、小倉エージなど、もちろん今野さんやぼくも含めて10人（30人中）が挙げており、集計すればこの年の圧倒的な首位である。因みにその次くらいに多いのはピーター・ゲイブリエル『サード』（6票）、スティーリー・ダン『ガウチョ』、ライ・クーダー『ボーダーライン』、ブルース・スプリングスティーン『ザ・リヴァー』（いずれも4票）といったところだ。ぼく個人で言えば、ロックでは『リメイン・イン・ライト』、ジャズでは『スペシャル・エディション』が1980年代の幕明きを象徴したアルバムだと思っている。

80年11月号のレコード評で『リメイン・イン・ライト』を担当したのもぼくだった。まず〈その印象を一言で表わすなら、ムチで打ったようなサウンド、ということになる。しなやかでいてしかも強烈な破壊力をもった音。擬音的に言えば〝ピシッ〟という音だ〉としたあと、ビートが躍動的でしかもニュアンスに富んでおり、そのビートの感覚も反覆をうまく生かした曲作りも、そしてムチのような強靭さも、アフリカ音楽から学び取ったものを血肉化した結果だろう、と言っている。

このレコード評と同じ号の巻頭には、今野雄二さんがバーンとニューヨークで会って聞いたことなどを伝えながら『リメイン・イン・ライト』の基本的なコンセプトを解説した「トーキング・ヘッツは原子と原始との巨大なスパークである！」が載っている。この〝原子〟がエレクトロニクス、〝原始〟がアフリカ的感性を指しているのは言うまでもない。今野さんが伝えるバーンの発言によれば『リメイン・イン・ライト』は〈アフリカ人のスピリチュアルな面に強く影響を受け、同様のコンセプトによって録音、作曲したもの〉で、またバーンは〝spiritual music you can dance to〟とも形容したそうだ。

CamScannerでスキャン

この〝精神的でありながらしかも踊るのにいい音楽〟という発想に、ぼくは非常に興味をひかれて、81年2月に2度めの来日をしたバーンに会ったときに確認したら、彼はまったくその通りだと肯定し、欧米の音楽がともすれば単に踊るだけの音楽か精神的な内容を追い求める音楽かに二分してしまうのに対してアフリカやアジア（例えばバリ島）には精神性の高いダンス音楽は珍しくない、と答えてくれた。

『リメイン・イン・ライト』はトーキング・ヘッツ独自のエスニック・ファンキー・ミュージックとして高く評価されたわけだが、バーンの考え方からすれば、このアルバムの〝ファンキー〟さは、体と心が分裂しがちな欧米文化を超克することによってつかみ取ったものだったと言っていいだろう。

そうした方向性を達成するために、バーンたちは、このときの日本公演にも、Pファンク一派の黒人キーボード奏者バーニー・ウォーレルなどのゲスト・プレイヤーを同行していたのだった。この日本公演も『リメイン・イン・ライト』同様、大きな賞賛を博した。

しかし『リメイン・イン・ライト』の成功が、トーキング・ヘッツにはひとつの足かせとなったことも、否定できない。

確かに『リメイン・イン・ライト』は、意欲的な実験作だったが、それは当然、天才デイヴィッド・バーンの意欲を満たすための実験、という色合いが強い。極端に言えば、バーンのエゴ・トリップに利用されたことによってヘッツというグループ全体が本来の全員の姿とは違う形にイメージづけられてしまった、ということなのかもしれない。

それを裏づけたとも取れるのが、82年、ヘッツの3度めの来日のとき小倉エージくんが行なったインタヴューでの、ベース担当ティナ・ウェイマスの発言だ。彼女は〈最初の2枚（『リメイン…』以前のアルバム）を作った頃は楽しかったんだけれど。たとえば『リメイン・イン・ライト』は、いいレコードだと思うんだ。…いいレコードを作ったとは思っても、フィーリングとかヴァイブレーションはどこかしっくりこなくて、バッド

CamScannerでスキャン

な印象だった。…確かに私もみんなも実験的なことが好きだったし、そうしてきたんだけれど、音楽を生み出すことそのものよりも、みんなの注目を集めることの方が重要になったりして》とか、あるいは《たとえば『リメイン・イン・ライト』なんかにしても、コンパス・ポイントでベイシック・トラックをとった時にはもっとトロピカルな感じだったんだけれど、ニューヨークで仕上げた時にはシティ・ミュージックに変わってしまっていたの》など、『リメイン・イン・ライト』に対する不信感――と言えば言い過ぎだとしても、少なくとも彼女はあれを作ったプロセスやその仕上がりに何らかの違和感を抱いていたことを隠さなかった。トム・トム・クラブでの彼女の活動などもそんな不満のハケ口だったのかもしれない。

…どうもぼくは、8年前の作品のことにこだわり過ぎているようだ。だがあれだけぼくも衝撃をうけ、世間でも傑作としてもてはやされた『リメイン・イン・ライト』に、あとになって批判的とも聞こえる発言が当事者の中からまで洩れてきたのはなぜだったかをチャンと押さえておかないで、また『ネイキッド』を手放しで絶賛してよいのか、と思ってしまうのだ。

前作『トゥルー・ストーリーズ』はバーンの映画とからんでおり（サントラではないが）バーン個人の色が強くて出ていた。悪く見れば『トゥルー・ストーリーズ』から『ネイキッド』へとバーンのエゴ・トリップが再発し『リメイン…』のときと同じく4人の仲にまたギクシャクが生じていやしないか。あのときのイーノに代わって今度はスティーヴ・リリワイトがプロデュースを手伝い、バーン好みの人たちがスタジオに参集した。しかし、作詞はすべてバーンでも曲は4人が合作し、ティナの好きなラテン調を大幅に取り入れたのはバーンが他の3人の不満への対策をしっかり考えている表われとも思える。少なくとも『リメイン・イン・ライト』のような緊迫感はなく、バーンの方向性の出し方には余裕あるフトコロ深さが見られ、それはバーンも他の3人も8年前よりひと回りオトナになったことを感じさせる。

この『ネイキッド』の収録曲をライヴでしっかり消化しきれたときに、トーキング・ヘッズはさらに大きな

CamScannerでスキャン

まじめ人間バーンの試行錯誤

インタヴューで浮かんだ問題点

まじめな人間はとよく悩む、デイヴィッド・バーンはとてもまじめ、だから彼は悩む、――というのはあまりに単純な三段論法だが、今の彼は、いわば試行錯誤の時期なのだろう。もっとも、悩んでいるというのは他人の推測（邪推？）であって、見たところ本人は結構あっけらかんとしている。しかし、客観的に見て、彼が音楽の進路に踏み迷い、泥んこに足を取られている気配があるのは否定できないと思う。

今回（89年10月）のレイ・モモと称するプロジェクトでの来日公演は、ぼくの周辺では、極めて評判が悪い。『ミュージック・マガジン』のコンサート評で、田中勝則くんは、いきなり《バーンの歌がなけりゃ、最高だったのに》とにかくそれにつきる》と言い切った。実はぼくはコンサートを聞く前、バーンに会ったのだが、『レイ・モモ』のアルバムに関して、あなたのヴォーカルがなければもっとよかった、と、田中くんと同じようにズバリ言ってしまった。そして、コンサートを聞いての感想も、やはり田中くんと同意見である。

もひとつ、コンサートを聞いているうちに頭に浮かんできたのが、結局これは9年前の『リメイン・イン・ライト』のむし返しじゃないか、という感想だった。キューバやブラジルのミュージシャンたちを壇上に並べ、その前でギターを弾いて歌うバーンが、バーニー・ウォーレルたちPファンク一派をバックに従えての81年2月の来日公演とそっくり、つまりPファンクがキューバ、ブラジルに入れ替わっただけで、そういう黒人のルーツ・ミュージックのエネルギーを自分の中に取り入れるバーンの構造は基本的に同じじゃないかと思えたわ

けだ。

そう言えば、すでに『リメイン…』のバーンもしくはトーキング・ヘッツに関して、今回の田中くんやぼくの感想とまったく同じことを、当時指摘したやつがいたのだった。〈〝黒人の力を借りただけのライヴ〟、〝デヴィッド・バーンのヴォーカルさえなかったら最高〟などという意見も出てきたりして…〉と、『マガジン』85年8月号で喝破した鳥井賀句くんだ。ぼくなんかは、もともとバーンとヘッツに対して好意を持っていたし、ロック・ミュージシャンであるバーンが黒人音楽からさらにアフリカやアラブの音楽へと関心を広げるのも結構なことだと感じていたから、『リメイン…』における彼の姿勢は、積極的に支持する気持ちこそあれ、白人による第三世界からの収奪といった批判的な目では全然みてなかった。しかし今回のレイ・モモは、収奪といった強い言葉で告発するところまで行ってないにしても、どこかウサン臭く思えてならないのだ。どうやら、賀句くんのほうが鋭い批判力を持っており、ぼくのほうがお人よしでマンマとバーンにだまされ（？）て来て、今ごろようやく目が醒めた、ということになるのかもしれない。

ただ、それでもぼくはバーンを全面的に批判する気にはなり切れない。彼が現在やっていることは、まじめだからこそ陥った一時的な迷妄であり、そこを脱却して前人未踏の新しいロック世界を近い将来われわれに見せてくれるんじゃないか、という期待を、なおも捨てないでいる。

公演より前にインタヴューをして、それからゆっくり考える時間があったために、ついあれこれ考えたことを先に書いてしまった。

――ぼくは8年半前にあなたにインタヴューしたことがあります。これです〔81年4月号を見せながら〕。

ああ、憶えてます。

――この号では、日本の三つのレコード会社から出るブラジル音楽シリーズの紹介を、ぼくが書いてるんです。日本ではちょうど8年前はブラジル音楽のレコードがたくさん出た時期でした。

CamScannerでスキャン

1980年代のロック界でもっとも重要な存在はデイヴィッド・バーンだった。ロックとそれを取り巻くさまざまな音楽をいちばん誠実に深く考えつつ自分自身で実践してきた。映画にも才能を発揮するなど，まだまだこれからもその活動には目が離せない。〔撮影=石田昌隆〕

CamScannerでスキャン

ほう。ぼくがいまブラジル音楽に強い関心を持ってるから、ぼくのインタヴューと同じ号にそういう記事が載ったのはおもしろい偶然ですね。音楽の流行って10年周期でくり返すなんて言われるけど、ブラジル音楽への関心も10年周期ぐらいでくり返してるのかもしれないな。

――ぼくらはブラジル音楽はこのころいちばん面白かったと思ってるけど、最近はあまり面白くなくなっちゃった。その今になってあなたがブラジル音楽に熱をあげてるのが、不思議な気がするんです。ものが活発に動いているときには、一見奇妙な形をとることもありますね。

――うーん、じゃあ違う言い方をしますと、10年近く前にあなたが『ブッシュ・オブ・ゴースツ』でドゥーニャ・ユニスやサミラ・テウフィクのアラブっぽいヴォーカルをコラージュした音楽をやってたのは、ぼくたちにもすごく衝撃的だったし、現在ライが世界的に注目されるなどアラブ音楽に関心が集まってるわけだけど、その今になってあなたがアラブ音楽でなくブラジル音楽に興味を示すというのが、とても奇妙に感じられるんですよ。

そう、いまアラブ音楽はとてもポピュラーになってますね。ぼくはアラブ音楽に興味をなくしたわけじゃない。アルジェリアのトランペッターでベレムー・メサウードという、ライのお父さんかお祖父さんにあたるような人がいるでしょ、彼なんか大好きですよ。

――で、しつこいようだけど、アラブからブラジルへのあなたの関心の移り方は、世界の大きな流れを逆行してるように思えるんだけど、その点について…。

うーん…、逆行してるというふうに言われても、自分では考えたこともないしね…。ブラジル音楽のコンピレイションを作ったのは、アメリカであまりにブラジル音楽が知られてない、手ごろなレコードもない、だから自分がすばらしいと思ったブラジルの現代ポップ音楽の名演を集めた入門的なレコードを作った、それが『ベレーザ・トロピカル』です。つづいて『オ・サンバ』というサンバのコンピレイションを作りました。ブラジルの外ではほとんど知られていないサンバのすばらしいアーティストを紹介するレコードです。

CamScannerでスキャン

――アラブ音楽にも興味を失ったわけじゃないんですね。

興味はもってます。でも、アラブのミュージシャンと一緒に音楽をやるというのはわれわれにはすごく困難です。ブラジルやキューバなどラテン・アメリカの音楽は、ロック・ミュージックと共通のルーツを持っていて接点が多いから、何かを一緒にやることができると思ったんです。つまり私の関心は遠いところからだんだん近くに帰ってきたんです。10年前には、民俗音楽学者みたいな関心の持ち方でレバノンやアルジェリアやアフリカに関心を持った。そういう関心は今もあります。でも本来私は学者じゃない。ミュージシャンとしてはもっと身近な、ニューヨークのバックドアにいるブラジル人やハイチ人やキューバ人の音楽に、自然に惹かれるものを感じるようになったんです。

――よくわかりました。知的な人というのは自分と正反対なところ、いちばん遠いところにあるものに興味を惹かれがちだ。文明社会の都会人が自然社会の田舎の音楽に、というふうにね。でも、自分のそばにあって、ごくありふれたつまらないものだと思って軽視していたような大衆的なものに実はすばらしい価値があったんだ、と再発見するのは、正しいことだろうと思います。

『ネイキッド』を聞いたとき、特に前半にぼくはキューバ音楽の影響を感じたんだけど、こんどの『レイ・モモ』で、あなたのキューバ系の音楽に対する関心の強さがハッキリ表明された。『ネイキッド』にキューバ音楽の感覚を感じたぼくの印象は正しかったわけですね。

あのレコードを作ったのはちょうどラテン音楽に興味を持ち始めたときだった。だからそれが表われたんでしょう。

――『ネイキッド』でモリ・カンテなどアフリカのミュージシャンを入れたのは？

あのレコードはパリで録音した。パリにはアフリカ人ミュージシャンのコミュニティがある。彼らの中でモリ・カンテはエレクトリック・コラをやったりして西洋音楽との接点を持っていたから、彼を選びました。

――『レイ・モモ』の曲、1曲ごとにその曲のリズムの種別が表示してありますね。クンビアとかオリーサと

CamScannerでスキャン

か…。ぼくはほとんどわかるんだけど、ひとつだけ⑩のイェサというのがわからないんです。

実はぼくもよくわからない。キューバ系のリズムのはずだ。パーカッショニストたちがこの曲のリズムの感覚をルンバとイェサのコンビネイションとして表現したんです。ほかの曲も、ぼくが書いた曲にパーカッションの人たちがキューバやサントドミンゴやブラジルのリズムをあてはめて作り上げてくれた。イェサはバタというキューバの黒人の伝統的な宗教音楽に使う特殊なタイコを使ってミルトン・カルドーナがアレンジしてくれた。

――じゃあ、きっとキューバのかなり古い伝統をもつリズムなんでしょうね。ぼくがびっくりしたのは、プエルトリコの古い民謡の形式であるマペジェーのリズムなんかも使ってる。マペジェーをアメリカ人が作り、歌うなんて、考えられないことです。

それはミルトンがマペジェーのリズムにアレンジしてくれたわけで、ピアノやブラスは伝統の形じゃなくモダンなサルサのサウンドになってる。だからドラミングは純粋なマペジェーでも他の部分は純粋なマペジェーにこだわってない。

――じゃ、プエルトリコの古い民謡歌手のレコードを聞いて、マペジェーの感覚を学ぶというようなことは、やってない？

リズムの区別はパーカッションの人たちにまかせて、ぼくは自分のやり方で歌ってる。

――それでは、このレコードを聞いたぼくの率直な感想を言わせてもらいます。バックのサウンドやリズムは悪くない。でもぼくみたいに本場のラテン音楽を長年聞いてきたものには、まず英語で歌われてることに抵抗を感じる。デイヴィッド・バーンのヴォーカルがなければ、いいレコードだのになあ、と思いました。

アハハ。ぼくの声と歌い方は確かにラテン音楽の伝統には合ってない。でもぼくがやりたかったのは、ぼくの英語の歌がくっつくことでこれまでになかった何か新しい音楽を作り出す試みだ。だから本物のラテン音楽が聞きたかったらほかのレコードをお聞きなさい、と申し上げるしかありませんね。

CamScannerでスキャン

――そうですね。そのとおりだと思います。それではヴィデオの『イレ・アイエ』はどういう意図で制作したんですか。

ブラジルのカンドンブレ、キューバのサンテリーア、ハイチのヴードゥーといった宗教的な伝統は、ラテン音楽やジャズやリズム&ブルースやロックンロールのリズムのルーツだと思う。みんな同じ伝統から出てきたものです。南北アメリカ文化の霊的源泉（スピリチュアル・ソース）もそれらから来てると思う。そんな中でサンテリーアやヴードゥーが排他的で閉鎖的なのにくらべてカンドンブレはわれわれにも見せてくれる。やってる人たちが自分たちのやってることに誇りを持ってるんです。だからヴィデオ撮影が許してもらえた。

――つまり、カンドンブレはあなたにとってヨソの珍しい文化ってのじゃなくて、自分たちの文化のルーツでもある、と…。

そう思います。ロックも含めてみんな同じアフリカ文化の流れを受けついでるんです。

――一般のアメリカ人がこのヴィデオを見て自分たちに関係ある身近なものと感じるでしょうか。

知的に分析したりするんじゃなく、この強烈なビートに素直に接する人なら、自然に入り込んで行けると思う。ロックのドラミングに熱狂したりするのと根本的に同じ楽しみ方ができると思いますよ。

このインタヴューのあとで公演を聞き、最初に書いたような違和感を覚えたわけだが、自分たちの伝統からかけ離れたアラブの音楽よりも、もっと身近にあって文化伝統の根本で通底する（と彼が信じる）ラテン・アメリカ音楽との接点をさぐり、広げて行きたいという彼の考え方は、間違ってないだろう。試行錯誤の段階のあとに何か真に新しいものが生み出されることを、期待したい。

CamScannerでスキャン

10年後の『ブッシュ・オブ・ゴースツ』

91年2月『ブッシュ・オブ・ゴースツ』CD用追加解説

バーンとイーノの『ブッシュ・オブ・ゴースツ』はロック史上に輝く問題作である。発表された1981年の時点で、われわれに与えた衝撃は大きかったが、その後ちょうど10年が経過し、いわゆるワールド・ミュージックが話題になっている中で、バーンとイーノが10年前にこのような試みをしたことの先見性が、あらためて重大な意味を感じさせる。

このアルバムは全体にコラージュの手法を活用しているが、そのアイディアは、のちのサンプリングの考え方を先取りしているし、エアチェック・テープの中からの素材の選び方にはレア・グルーヴの思想の萌芽が見出せる。その素材の中に歌ではなくナレイションや演説、読経に近い要素が含まれている点はラップを予見しているし、そうした肉体的なものと無機的なエレクトロニック・ビートとの組み合わせにハウスやグラウンド・ビートの伏線をさえ読み取ることが可能かもしれない。そう考えると、80年代にロックやダンス音楽で生起したさまざまな事象のほとんどすべてが『ブッシュ・オブ・ゴースツ』で予告されていた、いわばこれは〝ロック界のノストラダムス〟とさえ言いたくなるようなアルバムだったのである。

そのうえ、ここにちりばめられているのがアラブ音楽の要素だということは、1981年の時点としては驚くべき予見的な着想である。いまこれがCD化されようとしているとき、アラブ世界は湾岸戦争で大揺れに揺れている。アルバム・タイトルの〝幽鬼のブッシュ〟は、1991年にアラブ世界に破滅をもたらした米国大

CamScannerでスキャン

[illegible] なぜかこのアルバム以後のバーンはアラブ音楽から遠ざかった。80年にレイ・モモ・トゥアーで来日した彼にぼくは、現在ライが注目されるなどアラブ音楽に関心が集まっているときあなたがアラブ音楽からブラジル音楽に興味を移したのは奇妙に感じられる、と言ってみた。彼は、決してアラブ音楽に興味を失ったわけではない、と言いつつも、ぼくのしつこい追及に対し、自分たちの音楽とアラブ音楽との間には共通のルーツがほとんどないから一緒に音楽をやるのは難しい、という意味のことを洩らした。彼は無口だし非常に自分の音楽のことを真面目に考えていて、なかなかペラペラと説明しない人なのだが、この短い言葉からぼくはこう推測する。アラブといったまったく遠い世界の音楽を取り入れるには、『ブッシュ・オブ・ゴースツ』でのように彼らの既成のレコードから音をそのまま取ってコラージュする以外の方法は取り難い。そのやり方だと一方的な収奪になってしまう。そうじゃなく、両者がそれぞれの音楽を出し合い、互いに触発し合いながら新しい融合音楽を作り出すような本当のコラボレイションをやるべきだ。それが可能な相手はアラブではなくカリブや南米のミュージシャンたちだ——。たぶんこのような考え方から、かつていちばん自分たちの音楽とかけ離れたアラブ音楽に関心を抱いたバーンが、だんだんもっと近しい血縁関係のあるラテン・アメリカの音楽との新しいコラボレイションへと移って行ったのだと思う。サンプリングというやり方はよほど慎重にやらないと文化侵略になりかねない、と警告してきたぼくとしても、バーンのこの転換は基本的に正しいと思う。

と言っても、決して『ブッシュ・オブ・ゴースツ』が文化侵略だとは思っていない。これはバーンというもっとも誠実な知的ミュージシャンの真摯な歩みの中で必然的に生み出された意欲的な試みであり、ここにはポール・サイモンのような傲慢な搾取の姿勢はない。『ブッシュ・オブ・ゴースツ』は決して〝ゴースト・オブ・ブッシュ〟ではない。

なおデータ的に二、三つけ加えておく。

まず今回のCD化に当たり届いた新マスターには、LP未収録の12曲め「ヴェリ・ヴェリ・ハングリー」が

CamScannerでスキャン

[illegible]ファンタジーは[illegible]に女性の歌や語りが[illegible]。このビート[illegible]の最盛[illegible]ミズムは、いま聞いても実に新鮮で、31年前の未完成曲とは信じ難いほどだ。興味深いアウトテイクの新発掘を喜びたい。

次に「レジメント」「キャリア」にフィーチャーされている女性はDunya Yusinとクレジットされていたが、Yunisの誤りで、このことは近年のリイシュー盤のライナーで指摘され、その他の情報も明らかになった。オリジナルのタンジェント盤のライナーによるとユニスは「（レバノンの）北部山岳地帯の村の娘（a girl）」とのことで、プロの歌手ではないようだ。

それに続く「ア・シークレット・ライフ」のサミラ・テウフィクは「エジプトのポピュラー・シンガー」とされているが、ぼくはベドウィン人ではないかと思う。ベイルートのヴォイス・オヴ・レバノン・レーベルから十数枚のレコードを出した人気歌手で、そこから見てレバノンが活躍のベースと思われる。アラビア文字をローマナイズするときの常で、彼女の名前もToufic；Taoufikなど書き方がまちまちになっているがTewfiqというスペルがいちばん多く使われている。

このアルバムのタイトルのもとになったエイモス・チュツオーラの小説の邦訳は絶版になっていたが、90年9月にちくま文庫（筑摩書房）から『ブッシュ・オブ・ゴースツ』の題名で再刊され、簡単に入手できるようになったので、ぜひご一読をおすすめしたい。

一方的な〝コピー天国〟非難に反論する

85年8月「ミュージック・マガジン」

去る（85年）6月13日の朝日新聞夕刊文化面、月に1回掲載される吉田秀和の〝音楽展望〟で、「身勝手な〝コピー天国〟――機器の普及でなんでも録音、世界の怒りかう日本の姿勢」という見出しのもと、レコードからのテープ・コピーの問題が取り上げられている。

一読してあきれたのだが、そこに書かれている内容は、アメリカの大手レコード業界の言いぶんの代弁にほかならない。実は、吉田さんは自分の文章の最後に〝資料〟なるものの幾つかを挙げているが、そのうちのひとつ『日本レコード協会報』4月号はぼくのところへも同協会から送られてきており、先に目を通していた。この号は、3月に東京で開かれた国際レコード・ヴィデオ製作者連盟（IFPI）理事会の特集になっていて、そのときにIFPIの理事のひとりであり米国レコード協会（RIAA）の会長でもあるスタンリー・ゴルティコフが発表した声明文などが、載っていた。ぼくはその声明文を読んで、ずいぶん勝手気ままに言いたい放題を言ってやがるな、と感じ、もしぼくがこの声明文が発表されたマスコミ懇談会に出席していたらば（出席を求める案内状が来ていたが行けなかった）カッとなって反論したかもしれないと思った。吉田さんは、このゴルティコフ理事の声明をそのまま代弁するようなものを、朝日新聞に書いたのである。こうなれば、やはり黙視しているわけに行かない。吉田秀和にも日本レコード協会にもIFPIやゴルティコフ（さっきからついゴルバチョフと書いては書き直しております）にも、ひとつ反対意見をぶつけさせてもらう。

CamScannerでスキャン

吉田秀和の言いぶんはこうである。

日本の録音機器、つまりテレコやカセット・テープがどんどん性能を向上させ、広く普及したことと、レコードが売れなくなっていることとの間には、どうも因果関係があるらしい。つまりコピーすることでレコードを買わずに済ませてしまう人が多くなっている。

〈だが、これはみんな、他人の権利を侵し、他人の精神的物質的財産を盗んでいることなのだ。…だが、そのコピーの源泉になるものを、生産者の損害において、みんなでよってたかって盗みどりして平気でいるのは、これが結局、ソースそのものの枯渇につながる道だということに頭がいかないからではないか。それにコピーの目的が全く個人的私的なものだといっても泥棒に変わりはないのだし、第一、本当にそうかどうか、誰がどうやって調べられよう〉

じょうだん言っちゃ困る。日本の著作権法には、有名な第三十条という条文があって、〈個人的に又は家庭内その他これに準ずる限られた範囲内において使用することを目的とする場合には、その使用する者が複製することができる〉と明記されている。法律でチャンと認められている行為に対し〈泥棒に変わりない〉なんて言い方をするのは、ちょっと筆がすべった、では済まされない。

〈誰がどうやって調べられよう〉などとおっしゃりながら、この個所より前のほうに、〈日本では最近は録音だけで年間八十億八千曲分の生テープがコピー用に使われ、これはこの国のLP生産のほぼ十年分に当たるという結果が出た〉とある。お婆さんから赤ん坊まで入れて人口1億として、みんながひとり1年間に80曲分のレコードをテープに録音した…。10年分のLPを1年でテープに録ってしまった…。まさに、誰がどうやって調べた数字か知らないが、本当かねえ。

〈だから諸外国では、コピー用機材の販売の過程で然るべき賦課金をとり、それを著作権者、生産者に還元する方策を、すでに実施しているか、近くしようとしている。私にもこれ以外の策は考えられない〉

要するに、テレコ（デッキもラジカセも）や生テープに税金みたいなものを課しそれをレコード業界に払う、

CamScannerでスキャン

という〝解決策〟を、吉田秀和は提唱するのである。もちろんこれは、前に紹介したゴルティコフの言ってることをそのまま受け売りしたものだ。つまり、アメリカの業界の意志の代弁である。

テレコとテープの普及がレコード売上げの減少の原因の一端をなしていることも、それが音楽家や音楽業界に損害を与えていることも、否定できない事実だ。だからと言って、録音機器の販売価格にペナルティを上乗せし（それが結局オーディオ機器のメーカーではなく消費者の負担となることは明白だ）その金をレコード業界がフトコロに入れるというのが、論理的に当然で道義的に公正な解決策と言えるだろうか。

世の中、およそあらゆる産業部門で、技術革新や消費者のニードの変化による消長、浮沈は避けられない。みんなが洋服を着るようになれば着物の需要は落ち込み、みんなが靴を履くようになればゲタは売れなくなる。だからと言って、1万円の靴を1万1千円で売り、その1千円分をゲタ屋やゲタ職人に払うなんてことを、どこの世界でやってますか。もちろん靴とゲタが単純に代替関係にあるのとくらべて、レコードとテープの関係はもっとややこしくからみ合っている。吉田さんやゴルティコフ氏は、レコードがなかったら生テープは何も入れるものがなくなる、と指摘するに違いない。だが、それは別問題だ。現在のような複雑な産業社会で、ひとつの業界がもうひとつの業界に、ある面で依存しているといったことは幾らでもある。そういう場合に賦課金を支払ってるなどという例は、まずないだろう。われわれ音楽雑誌もレコード業界が存在しなければ成り立たないが、だからって雑誌定価に賦課金を乗っけてレコード業界に払え、なんて言われては困るのだ。

諸外国では録音機器への賦課金をすでに実施、もしくは近くする予定だ、という点について、吉田さんはそれ以上の具体的説明を省いている。『レコード協会報』4月号に載ったIFPIの理事たちと日本人マスコミとの懇談会の記録での発言で見ると、生テープへの賦課を実施している国はオーストリア、ハンガリー、スエーデン、フィンランド、アイスランドで、録音機のほうに賦課しているのがドイツ。アメリカ、イギリス、フランスはまだやってない。それらの国は立法準備中だそうで、本当に実施されるのかは予断を許さない。

それにしても、録音機と録音テープはレコード・コピーだけのための道具ではない。右の懇談会で、理事の

CamScannerでスキャン

ひとりとして出席したアトランティック・レコードのネスヒ・アーティガンは〈いろんな調査によると、生テープの八割がコピー用である〉と発言している。その数字どおりだとして、コピー用以外の用途で使用した2割ものテープにレコード業界へのペナルティが課せられるというのは、どう考えても筋が通らない。ほかに方法がないから、といってこんな理不尽なことが行なわれていいものだろうか。

吉田さんの〝音楽展望〟の見出しを「身勝手な米国レコード業界」と作り変えて、お返ししたい。

『レコード協会報』に掲載されたゴルティコフ理事の声明文は、吉田さんの文章よりずっと調子の高いもので、名前はソ連の書記長に似ているが、コワモテの口調は米国大統領そっくりだ。〈日本の産業は著作権の敵であり、わが業界の才能と権利とを深謀を以て利己的に略奪する者として描写するしか方法がないでしょう〉などと、かなりキョーハクじみたセリフもとび出す。

日本を旅行していると、日本人が極めて文化的な国民であるのがよくわかる、とゴルティコフは言う。〈それなのに、貴方がた（日本のオーディオ・メーカーを指す）は創造的、文化的かつ独創的であろうとするわが産業の能力を阻害しています〉

彼は、問題を単なる経済分野だけのものでなく、著作権や音楽文化に関する問題であるように見せかけようとしている。そうでなければ、早い話が朝日新聞にしたところで経済面で扱うはずで、文化面の〝音楽展望〟に取り上げてはもらえなかっただろう。

だが、本当に文化の問題として考えるならば、音楽業界がこれまで真に音楽文化を大切にしてきたとか、著作権が音楽文化を守るための法律であったとか、とても言えやしないのだ。

ここでちょっとお断りしておく。ぼくは先ほどから、ゴルティコフ氏やその仲間たちの発言を、アメリカ大手レコード業界の言いぶんという形で扱ってきた。それに対して彼らは、自分たちはアメリカ業界だけを代表してるのではない、国際レコード・ビデオ製作者連盟の理事であって、この連盟には世界70か国のレコード会

CamScannerでスキャン

社が入ってるんだ、とおっしゃるに違いない。確かに形の上ではそうだろう。でも、朝鮮半島やベトナムで国連軍の名のもとに戦ったのが実際はアメリカ軍だったのと同じで、世界機関の形式をとっていても実質的にはそれを牛耳っている大手の多国籍企業の利益の代弁者だと見て間違いない。

そして、メイジャー音楽産業が著作権を何の道具に使ってきたか、という問題に関して簡単に言えば、音楽を金もうけのネタとしか考えず、著作権の法律なんてそのための道具としか見ず、音楽文化を尊重する精神なんて小指の先ほども持ち合わせないのが、メイジャー音楽業者たちだったのだ。アメリカ音楽業界の別称であるティン・パン・アリーとは、そのような世界だ。例えばスティーヴン・フォスターあたりからして音楽業界にいかに残酷に喰いものにされ、一文なしでノタレ死にしなければならなかったか、そのような実例を見つけ出すに事欠かない。B・B・キングやライトニン・ホプキンズは知らなくとも、フォスターなら吉田さんだってご存知のはずだ。

音楽業界がまだヨチヨチ歩きの段階だったフォスターにしてすでにそうなのだ。その後の業界は、どんどん巧妙かつ悪辣に、音楽家と音楽ファンを搾取してきた。特に近年、音楽業界のトップがますます法律専門家に占拠されるようになっていて、音楽の現場あがりの業界トップなんて、もはや少数派だ。このことは、音楽業界が、音楽文化をいかに育て上げるか、ではなくて、法律をいかにうまく武器として使いこなすか、という点に生命をかけていることを雄弁に物語る。そんな連中が口にする、創造的だの文化的だのという美辞麗句に、どれだけの説得力があるというのだ。

先進諸国の音楽業界がもっともひどく搾取してきたのは、自国内の音楽家や音楽ファンより以上に、いわゆる途上国、第三世界の民衆の音楽である。欧米の音楽業界だけでなく、音楽家たち自身が、第三世界の音楽から多くのものを盗み取ってきた。アメリカという国は、国内に第三世界をかかえ込んでいる。黒人をはじめとする少数民族だ。リロイ・ジョーンズの告発を待つまでもなく、アメリカの黒人は自分たちの作り出した音楽を次々に白人の音楽家や音楽業界に、金もうけのネタとして奪い取られてきた。

CamScannerでスキャン

こんにちのテクノロジーの発達によって利益を得ているわれわれが、どこかにその一部をお返ししなければならないとしたら、それは第三世界の民衆に、だろう。

このような根本問題に、これ以上深くかかわり入るのは今回は無理だと思うので、最後に、いま第三世界で起こっている現象をひとつ、指摘しておきたい。

吉田秀和は、コピーの横行が〈ソースそのものの枯渇につながる〉というのを、あたかも自明の理であるかのようにして言っているが、ぼくの知る実例からしてこれは常に正しいとは限らない。

第三世界の中でも、いま民衆の音楽文化がもっとも活発に息づいているのは、アフリカのナイジェリアやザイール、そしてインドネシアだ。ところがこれらの地域はみんな、著作権のチョの字もない国々だ。LPからの私的使用のためのコピーどころか、町なかの大きなお店で、勝手に複製したカセット・テープを堂々と並べて売っている海賊盤大国なのである。事実はまさに吉田さんの言うところとは正反対で、海賊テープの横行する国はどこいま民衆の音楽は盛んであり、アメリカなんかよりも遥かに創造的だと言える。

これがなぜなのかを分析するのは難しい。海賊盤横行が音楽文化を活発にしたのだ、と言ってしまうのは、もちろん早計だ。サニー・アデにしてもはかのアフリカのミュージシャンにしても、海賊テープが出回っているおかげで大きな損害を被ったとして、その絶滅を許えている。ぼくはけっして海賊盤を奨励するものではないし、第三世界の海賊ビジネスがアメリカのティン・パン・アリーと同じくアコギに音楽を喰いものにしていることも指摘すべきだと思う。その一方で、インドネシアなどでは、正規の著作権料を払わない分だけカセットが安く売られ、貧しい人も音楽をエンジョイできるという実情がある。前に『ミュージック・ガイドブック』の最後のところに引用したことがあるが、今は亡き小泉文夫さんが、細井玄磨さんとの対談の本『日本音楽の再発見』（講談社現代新書）で、こう言っている。《著作権がなくなっていけば、人間と音楽の関係がもっと密接になり、非常に人間主体的になるわけですよ》

インドネシアやナイジェリア、ザイールで人間味あふれる音楽が大いに盛り上がっている事実が、小泉さん

CamScannerでスキャン

の発言を裏づける。

その正反対の例をひとつ。冨田勲がホルストの管弦楽曲「惑星」をシンセにアレンジしてレコード化したら、作曲者の未亡人に、勝手にアレンジすることまかりならぬとイチャモンつけられたという事件が、数年前に起こった。死んだ作者の著作権相続者が許さなければ作品を自由に編曲できないという制度が音楽文化のためになるだろうか。前掲の小泉さんと園さんの対談でお二人は、作曲者がひとたび世に出した音楽は大衆のものになったと見るべきだ、と語り合っている。

しかも当のホルストは、インドの「ラーマーヤナ」や「マハーバーラタ」を自作のネタに使ったりイギリス民謡をとり入れた曲を作ったりしたが、彼がその代償をインドやイギリスの民衆に支払ったとは思われない。民衆の共有物をネタに使いながら自分の作品は自由に使わせない芸術家のゴーマンな姿勢を、クラシック音楽の擁護者たる吉田秀和は支持する立場にあるとすれば、彼が欧米の音楽業界の弁護人の役をすすんで買って出るのも当然のなりゆきなのだろう。

民衆の音楽の味方であるぼくはハッキリ言わせてもらう。テレコやテープに賦課金を課すようなやり方が真の音楽文化の発展にプラスするはずはない、と。

91年3月

付記

右の記事を単行本に再録するに当たって、補足しておきたいことがふたつある。

第一は、文中に出てくるB・B・キング、ライトニン・ホプキンスというふたりの黒人ブルースマンに関しての補足説明。

実は右の原文を掲載した『ミュージック・マガジン』85年8月号の前の号、つまり7月号の〝ようこそ・トーク〟欄で、たまたま著作権のことを書いていて、そこにB・Bとライトニンの名前が出てくる。それに言及したわけだ。B・B・キングのLPを見ると当然キング自作のはずの曲がタウプの作となっていたり、ライトニン・ホプキンスのL

CamScannerでスキャン

Pで曲のすべてがビル・クィン作とクレディットされていることがある。これらはレコードのプロデューサーやバースナル・マネジャー（もちろん白人）が自分を著作者として登録したためだ。録音したミュージシャンはその場でハンタ金を貰ってオシマイ。その後LPやCDで何度も再発売されたりヨーロッパや日本でも発売されたりするたびにタウプやクィンに印税が入る。黒人ミュージシャンが著作権の法律に無知なのにつけ込んで白人がうまい汁を吸っているのだ。

この話と一緒に書いたもうひとつの話。ナット・キング・コールは売り出す前の貧乏時代に、自分の書いた曲を楽譜出版業者アーヴィング・ミルズに50ドルで買ってもらった。数年後にキャピトルの専属となり、その曲を録音して大ヒットしたが、印税はみなミルズに取られてしまう。ミルズに売ったのは楽譜を出版する権利だけで印税徴収権まで売ったおぼえはない、と訴えたがコールは敗訴。ミルズは50ドルで買った曲で2万5千ドルを手にした。著作権法は音楽家を守るための法律ではなく法律をうまく使うヤツを守る法律なのである（そんなこと著作権法に限らない？）。

62年ごろ、ボサ・ノーヴァがアメリカで話題になったとき、ジョビン以下の作曲家たちは〈著作権を、不渡り小切手やさまざまのトリックを使ったウソっぱちの約束によって、まき上げられ続けた〉〈レイ・ギルバートは多くのレコードの著作者の表示に共作者として名前を出している。彼が英語の歌詞を書いたという点でそれは当然のばあいもあるが、多くは不正であった。原作者の知らない間にギルバートの名前がくっついていたりした。これによって彼が印税で大もうけしたことは間違いない〉（クラウス・シュライナー『ブラジル音楽のすばらしい世界』邦訳251～2ページ）。

日本で出たボサ・ノーヴァのレコードでも著作者クレディットにギルバートの名を見ることは珍しくない。彼の書いた英詞が歌われているのなら当然だが、ポルトガル語の原詞で歌っているものやインスト演奏のものでもそうなのだ。もちろん日本語の訳詞をした日本人の名がアメリカで出たインストのレコードにクレディットされるなんてことは絶対あり得ない。念のために書くが、名前がクレディットされるとは、一定の率で彼に印税が払われていることを意味する。ブラジルの作曲家たちが一致してギルバートの不正を糾弾しても彼が巧妙に登録してしまったからにはどうにもならず、キング・コールの場合と同様、自分の作詞作曲した曲を録音すればギルバートに金を払わねばならないというハメに陥る。

著作権はこのように、しばしば弱肉強食の武器として使われた。もちろんぼくは著作権がまったく無意味だと言おうとしているわけではない。ただ物には両面があり、けっして著作権はつねに正しいと限らない、と言っているのである。

第二に、ぼくの吉田秀和批判に対し、日本レコード協会から反論があったことを、公平を期すために書きとめておきたい。『ミュージック・マガジン』85年12月号に、レコード協会・著作権部長の山下邦夫氏が「コピー地獄からの脱出」

CamScannerでスキャン

と題する反論を寄せられた。

その中で、ぼくが吉田さんの挙げた数字に、*本当かねえ、とチャチャを入れた年間のコピーの総量に関して、これは日本音楽著作権・著作隣接権団体協議会が51年と59年の2度にわたり市場調査機関に委託してサンプリング調査して算出した、充分に根拠のある数字である、と説明されている。従って著作権法第三十条にいう個人的使用の例外規定にあてはめるには現実的に無理がある、というのが山下さんの言いぶんだ。もうひとつぼくが、*ペナルティ、という言葉で賦課金制度を理不尽だとしたのに対し、テープ録音とレコード制作との関係は技術革新がもたらしたかつて類例のなかった新しい社会現象であり、まったく新たな原理に基づいて解決せざるを得ない（と、統とデータを持ち出したぼくの論法を暗にたしなめつつ）、欧米などでも賦課金方式しかないとの考え方が支配的になっている、と説明されている。賦課金がコピー用以外に使用される2割の分にもかけられる不合理に関しては、具体的な立法の過程で救済手段が講じられるはずだ、と山下さんはおっしゃる。実際には、その後の5年間に日本で賦課金制度が実施された様子はない。これははくの言い分の正しさが証明されたからではなく、日本ではレコード会社よりも電気機器のメーカーのほうが遥かに力が強いために賦課金制度の実現が妨げられているということだろう。

さらにぼくが先進国による途上国の文化的搾取の問題に触れたのに対し山下さんは、著作権の普及なくしてそうした事態の改善はあり得ない、とおっしゃる。これは確かに正論だし、その後の事態は、インドネシアなどアジアの国々での著作権法の整備が大幅に進捗している。こうした事情に関しては日本ポピュラー音楽学会が89年11月にシンポジウムを開催し、その記録を小冊子『著作権とポピュラー音楽』にまとめているので、関心のある方はぜひお読みいただきたい。山下さんもこのときの発表に参加してくださっている（小冊子の問い合わせは東京都目黒区大岡山2―12―1東京工大人文社会群　橋爪大三郎さんまで）。

VII ブラック・ミュージックの変質

音楽としてのブラック・パワー

70年10月『ニューミュージック・マガジン』

〈ブラック・ミュージックが何であり、それがきみにどのように働きかけるか、ということについての、彼ら〔白人〕自身の空疎な〝理解〟から出発して、彼らは、それが白人の生活とかかわりをもっているなんて、ビートルズ以来ずっと、信じこんでいる〉

〈たとえば白人は、モハメッド・アリのボクシングを見たあとではじめて、モハメッド・アリのようにボクシングできた。彼はそのようなスタイルを作り出すことはできなかった。これは記述の問題ではなく、それこそが文化というものであるのだ〉

〈音楽を盗んで、エネルギーを〔生命を〕盗んで、すなわち、究極的には彼ら自身の利害と生命とによって、それ〔ブラック・ミュージック〕をホワイト・ミュージックとしてしまって。どんなところからでも、いつからでも、〝ぼくたちみんな黄色い潜水艦に住む〟にいたるまで、彼らの悪魔など一切がっさいとともに、白人専用…専用は彼ら以外の人類からの孤立を意味する…核爆弾を発射する黄色い潜水艦のなかで〉

〈実際に、白人は、知的であればあるほど彼らが黒人から盗まなければならないことに気づく。彼らはどこからどこまでも盗みっぱなしなのだ。究極的に、ビートルズやストーンズとミンストレルシーと、どう違うのか。ミンストレルスだって、彼らを黒人だなんて誰も信じなかった〉

——リロイ・ジョーンズ

CamScannerでスキャン

ぼくが、ライチャス・ブラザースという白人のデュエット・ティームをはじめて聞いたのは、60年代なかばのことだったろうか。当時は、ライタウス・ブラザースなんて表記されていた。彼らのレコードを聞いて、レイ・チャールズそっくりの声と歌いまわしに、ビックリした。白人でも、こんなに黒人そっくりに歌えるヤツがいるのか——と。

それから、4、5年しかたたない今、ライチャス・ブラザース以上に黒人っぽく歌う白人シンガーなんて、それこそゴマンといる。いや、最近のロック歌手の大部分が、少なくともライチャス・ブラザース程度には黒人っぽい歌い方ができる。

白人ポピュラー・ミュージックのブラック・ミュージックへの帰一の方向は、きのう今日始まったことではない。リロイ・ジョーンズが引き合いに出しているミンストレルシー——こんなものは、若い方たちはご存じないだろうが、19世紀の終わりごろ、白人が黒人のマネをして、顔を黒く塗って行なう道化芝居のようなものがあった。それがミンストレルシー。それを演じていた人たちがミンストレルズというわけだ。リロイ・ジョーンズはビートルズもストーンズも、ミンストレルシーと本質的に違わないと言っている。

ホワイト・ミュージックの中でももっともホワイトであると思われているカントリー・アンド・ウエスタンのなかに、たくさんのブルースの曲が含まれていることは、どなたも知っておられるだろう。ハンク・ウィリアムズのレパートリーのなかに「なになにブルース」がいかに多いことか。それらが、ブラック・ミュージックからの借り物（リロイ・ジョーンズに言わせれば、借りたんじゃなくて盗んだのだが）であることはいうまでもなかろう。

カントリー・アンド・ウエスタンの先祖であるジミー・ロジャーズにしてもカーター・ファミリーにしても、やはりブルースを重要なレパートリーにしていた。ホワイト・ミュージックのもっとも真正な源であるサザ

ブラック・ミュージックの活力源

アメリカの音楽を発展させる推進力となってきたのは黒人音楽であった。いわば、黒人音楽は下部構造、白人音楽は上部構造であって、黒人音楽が白人音楽の影響を受けてきたことも否定できないが、根本的にアメリカ音楽を支える基盤となってきたのは黒人音楽である。少なくとも20世紀に入ってからというものは、ポピュラー・ソング、ダンス・ミュージック、ジャズなどあらゆる分野において、黒人音楽の発展こそはアメリカ音楽発展の決定的要因だったと言える。

そして、黒人音楽の中ではまた、ブルースが発展のエネルギーの供給源であったように思われる。黒人音楽の中でいえば、芸術音楽であるジャズが上部構造、民俗音楽であるブルースが下部構造のような形になっている。つまり、ごく大ざっぱに図式化すれば、ブルースは、下部構造の中のそのまた下部構造であることになる。

そうした二重構造の一番基底部に位置するブルースの、それほどまでに大きなエネルギーはどこから生まれてきたか。それは、リロイ・ジョーンズのいう〝ブルース・インパルス〟であったと考えられる。それは〈ブルースを生まざるを得ない黒人の衝動〉（ジョーンズ）である。つまり、黒人を搾取し、抑圧し、疎外する力が、彼らの情念の中に呼び起こした応力である。ふたたび図式的な表現になってしまうが、黒人たちがもっともひどく搾取され、抑圧され、疎外された集団であったがゆえに、それに反撥する力も最大であったと考えられる。

より感覚的な言い方をすれば、黒人ほど、歌わずにいられないような止むに止まれぬ衝動へと駆り立てられたものは他にいなかった、ということだ。

そのような衝動に音楽的な形を与えたのがブルースであると理解される。だから、ブルースは大きなエネルギーを貯えており、そのエネルギーがジャズに、カントリー・アンド・ウエスタンに、そしてリズム・アンド・ブルース、さらにはロックに、と噴出して行き、最後に白人たちをもブルースそのものの中へ巻き込んで、

ホワイト・ブルースとなった。——あくまでも図式的な説明をすすめて行けば、こういうことになるだろう。

もともと、黒人にとって、ブルースは、彼らの置かれた悲惨な状況の投影像であり、ブルースをもっているということが黒人の悲劇そのものであった。つまりブルースは黒人たちにとってマイナス要因であるはずのものだった。それなのに、ブルースこそアメリカ音楽の中でもっとも確かな実体であり、ブルースをもつことが黒人の強さであり、そのことで音楽的に白人を征服してしまうほどの、プラス要因に転化されて行く。

いま、ブルースのマイナスからプラスへの運動法則を、外側からとらえて行ったわけだが、ブルースそれ自体の発展のあとを内側からみても、同じ運動法則を発見することができるだろう。すなわち、19世紀の終わりごろ南部の棉花プランテーションで生まれたばかりのころのブルースは、ウラミ・ツラミを悲しそうにつぶやく〝怨歌〟であり〝厭歌〟であったのが、第一次大戦、大不況、第二次大戦、朝鮮戦争といった過程を経て、より大声で、力強く、遠慮なく歌う〝演歌〟あるいは仲間との連帯のきずなとなる〝援歌〟、そしてさらに、怒りをぶつける〝炎歌〟と変わってきた。もっと簡単にいえば、内向的な歌から外向的な歌へ、消極的な歌から積極的な歌へと転化してきた。

そうした、マイナスの歌からプラスの歌へのブルースの歴史は、いうまでもなく、黒人の意識の変化の過程と照応している。これも簡単にいってしまえば、自己否定から自己肯定への黒人の意識の転換である。それに対して、白人の意識は、むしろ自己肯定から自己否定への方向をもっていたようにさえ思われる。近年の白人たち、ことに若者たちが示している、体制からのドロップ・アウトの志向は、明らかに彼らの祖先が築きあげてきた〝アメリカ〟（それは、とりもなおさずホワイト・アメリカなのだ）というものを否定しようとする姿勢であると考えられるからだ。そうした白人たちが、唯一の〝真正な〟アメリカ人である黒人たちに、自己を帰一させようとする方向を示すのは当然のなりゆきであろう。ノーマン・メイラーが〝ホワイト・ニグロ〟と呼んだ新しい集団は、このようにして生まれてきた。

レイ・チャールズのころから〝ソウル〟という言葉がよく使われるようになり、現代の黒人音楽のある種の

CamScannerでスキャン

ものをソウル・ミュージックと呼んでいる。このソウルという言葉こそ、ブルース・インパルスをはっきりプラスのもの、すなわち、白人に欠落し黒人だけが持っている、誇るに足るもの、として積極的に評価しようとする新しい黒人たちの考え方を象徴する言葉だ。ソウルは、現代の黒人をアイデンティファイするキイ・ワードとなっているのである。

白人たちに欠落しているものを、黒人たちは持っている。だから白人たちはそれを盗もうとするのだ。

ラテン・アメリカとアフリカの黒人音楽

チャールズ・キールがいうように、《黒人は、守るべき文化をもったアメリカで唯一の実体的少数民族》である（『都市の黒人ブルース』相倉久人訳）。このことからすれば、アメリカの音楽が究極的にブラック・ミュージックへと収束して行くのも、当然のなりゆきであろう。だが、黒人音楽に征服されつつあるのは、アメリカ合衆国だけの局地的現象ではなく、直接にはアフロ・アメリカンとかかわりをもたないイギリスや、ひょっとしたら日本なんかも含めて、世界全体をおおっている現象ではないかという気がする。

ブルースに基盤を置くジャズやロックの系統だけでなく、サンバやアフロ・キューバン・リズムなど、他のブラック・ミュージックも、世界の音楽に大きな影響を及ぼしている。

ラテン・アメリカの状況についてはあまりくわしく観察して行く余裕がないが、たとえばメキシコ湾をへだてて向き合ったふたつの国キューバとメキシコについて見れば、キューバでメキシコの音楽を聞くことが比較的少ないのに対して、メキシコでは古くからキューバの音楽（ボレーロ、マンボ、チャチャチャなど）が盛んに演奏され、キューバの音楽家が大勢住みついているほかにメキシコ人によるキューバ風バンドも数多い。そのほかキューバから伝来した音楽がメキシコに土着してしまっている例も見られる。アフリカの血をひくキューバの音楽と、その血をもたないメキシコの音楽とでは、生命力に大きな差違が見られるのである。

アルゼンチンのタンゴという音楽も、本来は黒人の血をひく音楽だった。タンゴという言葉の語源は明確で

CamScannerでスキャン

はないが、アフリカに源を発するのではないかという説が有力だ。しかし、ブエノスアイレスから黒人が姿を消し、タンゴの黒人的要素は急速に薄れて行った。現在、タンゴの音楽家に黒人はほとんどいない。それが、タンゴの不振の原因だ——などといってしまうと乱暴すぎよう。しかしお隣のブラジルの音楽が大きく発展しているのにくらべ、タンゴの停滞は否定できない。

ぼくが1965年に南米を旅行したとき、ブエノスでひとりの日本人に会った。その男はぼくにアルゼンチンという国の斜陽ぶりを説明してくれたあとで「この国には黒人がいないからダメなんです。そこへ行くとブラジルは黒人が多いからまだ発展する力がある」なんていっていた。音楽だけでなく、国の発展そのものにおける黒人活力説というわけである。

話を音楽にもどそう。ヨーロッパの音楽について言っても、シャンソン、カンツォーネそのほかあらゆる種類のポピュラー音楽で、いまジャズやロックやラテン・リズムの感覚を何らかの形でとり入れていないものはないと断言できるだろう。

アメリカ大陸の住民の1割か2割かを占めるにすぎないアフロ・アメリカンという少数グループ、しかも社会の最下層におしこめられ、社会的、政治的、経済的な力は相対的にゼロにひとしいアフロ・アメリカンたちが、音楽の面で強大な力をもって世界を征圧しつつあるというのは、やはりフシギなことであり、痛快なことではないか。

そして、現在起こっている見逃がせない動きとして、一部前衛ジャズメンによるアフリカ音楽への回帰の試みを挙げておく必要がある。

われわれは、アフリカを暗黒大陸と呼びならわし、アフリカのもつ文化の伝統を長いあいだ無視しつづけてきた。しかし、少なくともこと音楽に関する限り、アフリカはもっとも豊かな音楽の伝統をもつ地域のひとつである。アフリカを暗黒大陸だとわれわれに思い込ませ、その豊かな文化を、片手で破壊しつつ、もう一方の手でわれわれの視界からおおい隠してきたのはヨーロッパ人である。われわれ同様、アフロ・アメリカンたち

CamScannerでスキャン

も、彼らの父祖の地であるアフリカについて無知のままにされてきた。いや、白人たちにとっては、何にもましてアフロ・アメリカンの眼をアフリカからそらせることが必要だったのに相違ない。

だが、もうそろそろ隠し切れなくなっている。アフロ・アメリカンたちはアフリカとの同胞意識に目覚めてきた。最近のジャズ、とくに、近く日本でも発売されるBYGレコードに吹き込まれた多くのジャズ（本書428ページ参照）は、アフリカへの回帰の志向をハッキリと表わしている。アフリカの音楽伝統をアフロ・アメリカンたちが学び取ることで、彼らが新しい音楽的刺激をうけ、それを強力な起爆剤として次のジャズの発展を大きく実現するであろうことをぼくは期待している。

西欧文明からアフロ文明への転換

マーシャル・マクルーハンの指摘をまつまでもなく、現代は、活字万能の文化から、聴覚・触覚など全感覚的な文化への転換期に当たっている。あるいは、理性一辺倒の時代から情念に重きを置く時代、エロス、パトスの時代への転換期ともいえるだろう。そのような趨勢と、フィーリングの音楽であるブラック・ミュージックの躍進とは、みごとに合致している。これは、偶然の一致だろうか。

この問題について、ぼくはひとつの仮説を頭に描いている。別に科学的な根拠があるわけでなく、ヒョッとしたら、こんな考え方もできるんじゃないか、という雑談程度の思いつきの話として聞いていただきたい。

かつて、『西洋の没落』という本を書いたシュペングラーなど、何人かの学者が、西洋文明は没落の時期を迎えるだろうという考え方を唱えたことがある。彼らの考え方によれば、あらゆる文化には一定のサイクルがあって、繁栄の時期のあとには衰微、そして没落の時期が来る。ぼくは、メキシコでマヤの遺跡の幾つかを見たことがあるが、すばらしい建造物のそばで、かつてそれらの文化遺産を作ったマヤ人たちの子孫が、貧しく原始的な生活を営んでいるのが気になって仕方なかった。また、行ったことはないが、南米のインカ文明のあいも、壮麗な遺跡とインカの子孫たちの低い生活水準とが鋭い対照をなしているようだ。

CamScannerでスキャン

題名は忘れたが、数年前に見た映画に、カンボジアだかラオスだかの山奥にある遺跡がうつっていた。こんなジャングルの奥にどうやって作ったんだろうと感心するほどすばらしい石造建築である。そこにはいまも人々が住んでいる。彼らは集落をあげて長期の断食をやるので有名らしい。宗教的な動機からの断食ではない。食うものがなくなって、断食をやるのだ。彼らの先祖が築いたすばらしい建造物の中で、ボロをまとった人たちが、ジッと座って何日も過ごすのである。そのシーンは実にショッキングだった。

こんな例はいくらでもあるのだろう。というより、多くの古代文明の遺跡の残っているところで、その子孫たちが、遺跡の立派さとはあまりにも不釣合いな、みじめな暮らしをしているのが通例なのかもしれない。

そう考えると、ヨーロッパ人だって、あと何百年もしないうちに活力を失ってしまって、彼らが現在持っている高層ビルディングが〝遺跡〟となり、彼らの子孫たちがそこで何日も絶食してみじめな日々を過ごすようにならないとも限らない。いや、すでに西欧文明は自己破壊の兆候を充分に表わしている。原水爆ももちろんそうだが、公害による生存環境の破壊といい、人心の退廃といい、西欧文明（アメリカも含めての話だが）没落の予言はまんざら的はずれでもなさそうな形勢だ。

文化興亡のサイクルからいえば、西欧文明はもう生命が終わって、次にアフロ文明が大きく興隆してくる時期に当たっているのではないか。ただ、西欧文明からアフロ文明への交代がスムーズに行かない原因として、西欧文明がかつてのマヤやインカと違い世界中を支配下に置くほど異常発達してしまったため、文明としての生命が終わっているにもかかわらずワク組が外形だけ残り、惰性的に運動を続けているというのが現在の状況であり、そうした中で、アフロ文明興隆の予兆としてその音楽だけが世界に蔓延しているということではなかろうか。

――これがぼくの仮説である。

活字文化から全感覚文化へ、理性から情念への人類の意識転換も、西欧文明からアフロ文明への交代の一側面だろう。いま起きつつある風俗や物の考え方での世界的な大きな変革は、世代論というような皮相的な捉え

CamScannerでスキャン

方では説明がつかない。もっと根本的な文明交代に伴う現象と考えたほうが説明しやすい。だが前にも言ったように、西欧文明は物質的な面であまりにも高度化し、普遍化した。それを破壊しつくすことは不可能かもしれぬ。そうだとしたら、西欧文明からアフロ文明への交代は精神面のみにとどまる、あるいは予兆だけで終わってしまい、そのあとに全人類の終局が来るのかもしれない。

もちろん、お断りしておいたとおり、これはまったくの仮説、ないしは妄想にすぎないのだが、音楽を中心とするアフロ文化の隆盛は、そんな妄想を浮かばせるほどグローバルかつ根源的なもののように、ぼくには思えてならないのだ。

このような、少々飛躍しすぎた発想を抱かなくとも、ブラック・パワーこそ第三世界の蜂起の前衛部隊であり、来たるべき革命の導火線であると言うことはできるだろう。第三世界の中でも、日々をもっとも尖鋭に白人支配と直面しつづけてきたアフロ・アメリカンこそ、もっとも強い革命のエネルギーを持ち得ると考えられるからだ。そのことはすでにストークリー・カーマイケルなど多くの黒人たち自身によって主張されている。アフロ・アメリカン・ミュージックは、黒人の精神文化の中でも最良の部分である。その音楽が世界を征服しつつあることが否定できない事実だとして、それがたんに音楽界での現象にとどまるかどうかという問題に、ぼくは人ごとでない大きな関心をもたずにはいられない。

〈これからやって来るのは、ユニティ・ミュージックだろう。つまり、ジャズやブルース、宗教音楽や世俗音楽、ニュー・シングやリズム・アンド・ブルースなどの、ブラック・ミュージックである。社会的な価値転換と蜂起への目覚め、そして精神主義である。立ち上った人びとの住む新しい隣近所にむかって、神秘的な歩き方で街を行くことである。インド的、アフリカ的、反西欧的な西欧（地理上の）である。鋭い黒ん坊、強い黒人である〉

（冒頭と末尾のジョーンズ）

CamScannerでスキャン

老いたマディの来日への感慨

80年6月『ミュージック・マガジン』

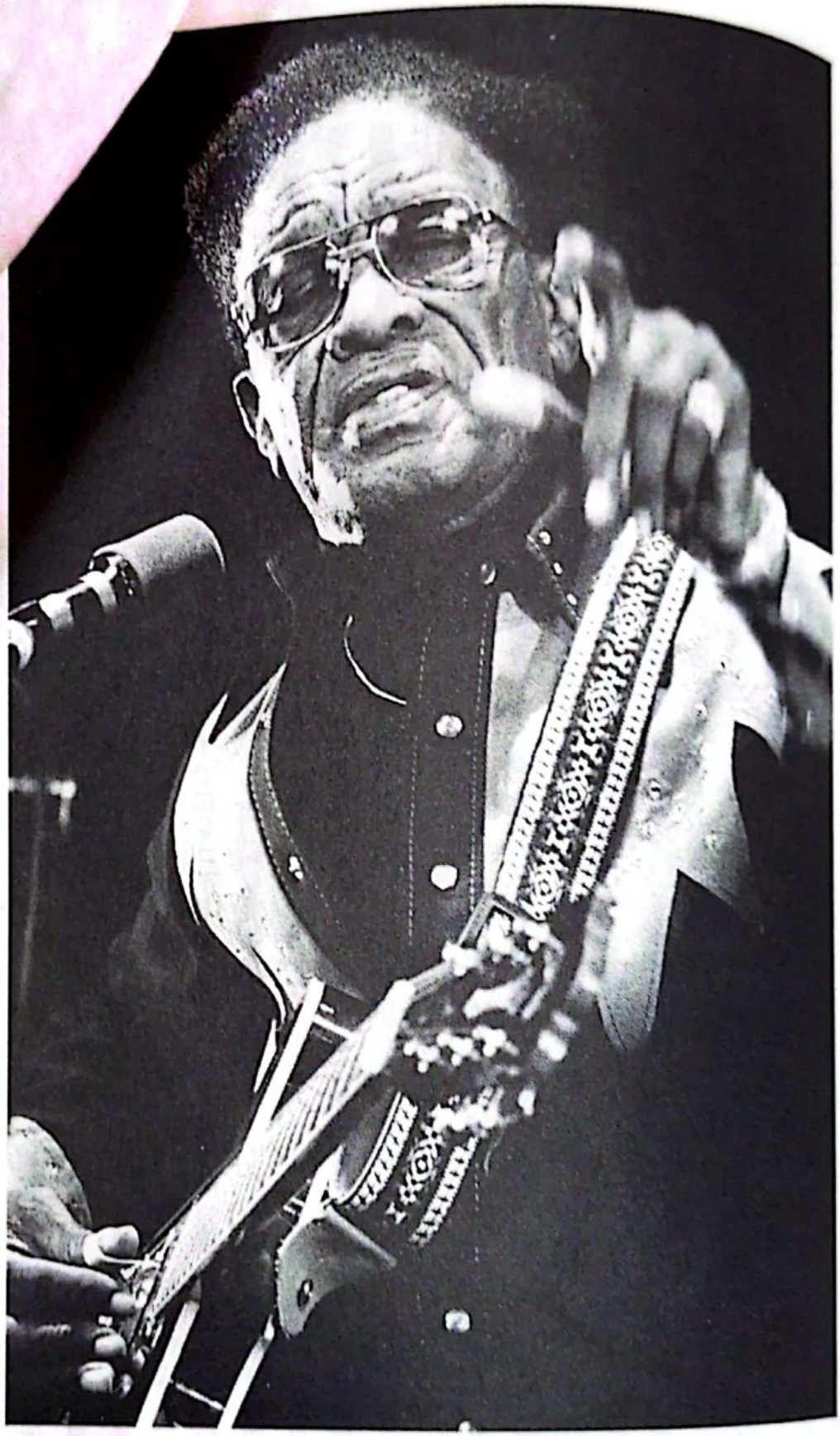
モダン・ブルースの父マディ・ウォーターズがようやくやってくるという。とても複雑な気持ちである。とっくに最盛期を過ぎてしまった人であることは、これは仕方ない。〝花は盛りをのみ見るものかは〟で、散りかけの桜にまたそれなりの風情がある…ばあいもある。外国のアーティストを、日本にいて、最良のコンディションで聞こうなんてのが、そもそもムシのよ過ぎる話だ。でも、少なくとも最低のコンディションで聞きたくないというのもファンとしては当然だ。

だけど、マディは果たしてそんなにひどくなってるだろうか。そのあたりは、人によって多少…いや、かなり見解の相違が出るのはやむをえない。

オーティス・ラッシュが来たとき、ひどかったと言ってガッカリした人がかなりいた。ぼくは、それなりに彼のよさも出ていたと思った。ひとつには自分自身があの公演を企画した側にいて、苦心のあげくやっと呼んだという事情があったからかもしれないが、それだけではない。どの程度の出来をあらかじめ期待し、合格と落第の判定規準をどのあたりに置いて接するか、また、困難な条件の中でブルースをやっているミュージシャンにどこまで同情的になるか、といったことも当然ながら大いに評価に表われる。

ライトニン・ホプキンズのときも、ぼくはそれなりに楽しんだが、いちばん当たっている言葉はといえば〝腐っても鯛〟というやつで、さすが鯛だなあ、といくら思わせても、やはり腐った魚は腐った魚でしかない。

CamScannerでスキャン



ブルース・シンガーの中でぼくが最高と信じるのがライトニン・ホプキンズ。1982年1月に死去したときに書いた追悼文を，やはりこの本に収録したかったなあ，とあとになってクヨクヨしております。〔撮影＝菅原光博〕

CamScannerでスキャン

B・B・キングにやたら厳しいぼくがラッシュには甘くて、ラッシュをハッキリ批判した人たちがB・Bにれたんじゃなくて自分からすすんで変質していったと見るし、そういう兆候を彼のかなり初期のころのレコードですでに感じ取っていたから、ブルースを聞き初めた最初のころ以来ずっと、B・Bをあまり好きにならなかった。

マディのばあいに関しても、来日を待たずしてすでにレコードで、そうした評価の喰い違いが出てきている。ブルー・スカイから出たアルバムのうち『アイム・レディ』を78年5月号の『ニューミュージック・マガジン』でぼくは〈一応マディも気を入れて歌い、ときにはギターも弾いてるし、バックともよくまとまったサウンドを作りあげていることは認めなくてはならない。それ以上のことはマディ個人よりむしろブルース全体の問題と言うべきだろう〉として90点つけた。1年後に同じレーベルから出た『マディ〝ミシシッピ〟ウォーターズ・ライヴ』を79年5月号の『マガジン』で日暮泰文くんは〈マディ自身、自分が表わすことの出来る一昔前のブラックネスを聴くヤツらが喜ぶということを熟知していてマディ←→聴衆間の相互了解がレコードのどのスミからも感じられ、これが何とも気持悪い。しかもそのブラックネスたるや、口先のテクニックに過ぎないのだ。表面的な言辞はカラフルだが、内実は全くない〉と手厳しく、60点しかつけてない。

なまじっかあまり衰えてないかのように、口先だけでそれらしく歌ってるからかえって気持ち悪い、というのはぼくにもわかる。〈ハウリン・ウルフが生きていれば、こんなレコードは絶対に作らないだろう〉と最後に放った日暮くんのキョーレツな一発は、かわしようがない。確かにウルフはもっと素朴で正直だったから、口先だけでそれらしく、白人たちに迎合して歌うことなど出来なかったろう。かと言って、マディにウルフと同じ道を求めるのは、死ね、と言うのと同じじゃないか。

いま、かなり大きな部分のアメリカ黒人音楽が、黒人聴衆に見放され、代わりに白人を聴衆としてつかまえることによって辛うじて経済的に成り立っている、あるいはそれでもなかなか経済的に成り立たず悪戦苦闘を

CamScannerでスキャン

続けている。そんな中で、ジャズなどはもともと黒人下層大衆よりも黒人中産階級や白人を聴衆としてきた音楽だから、いまやごく一部の前衛的で戦闘的なジャズ以外は、ニセモノのブラックネスを白人やヨーロッパ人、日本人に売りつけることで糊口をしのぐのが完全に一般化した。生ぐさい叫び、だの、みずみずしい混沌、だのという虚構の黒人らしさの幻影を売り物にしてサントリーの宣伝の片棒をかついでいるニューオーリンズ・ジャズの黒い爺さまたちなど、その最悪の一例だ。そういう情況の中で、マディが白人に迎合したレコード作りをしたからと言って、ぼくは強く責める気にはなれないし、ひと口に迎合といってもマディとB・Bとではその仕方が違う。もちろん彼を免責することは出来ないが、主として彼自身よりもブルース全体、いや、アメリカ社会での黒人の置かれている条件そのものの問題だろう、というのがぼくの立場だ。とはいえ、いまのジャズの聴衆への迎合の風潮に少しも気づかぬジャズ評論家たちのようにはぼくの耳は節穴じゃないから、最近のマディのダメさもよくわかる。だからつらい。

69年4月が創刊号だった『ニューミュージック・マガジン』は、第3号でブルースの特集をやり、そこに掲載した後藤一之さんによるマディ・ウォーターズのイラストは、のちに日本で初めてマディのアルバムがピクターから発売されたとき、そのままジャケットに使われた。

そして創刊第4号に、ぼくが「マディ・ウォーターズ」という一文を書いている。自分でもなつかしいので、ちょっと読み返してみることを許していただきたい。

〈インディアンの言葉で「水の父」を意味したミシシッピー、「死の川」を意味したヤズー、このふたつの川はヴィックスバーグ近くで合流してVの字を形づくる。そのあいだに挟まれた三角形の部分を、われわれはミシシッピー・デルタと呼ぶ。ヴィックスバーグからハイウェイ61をまっすぐ北にのぼったところにあるローリング・フォークの町は、ロワー・デルタのどまん中に位置していることになる。マディは1915年にここで生まれた。本名をマッキンリー・モーガンフィールドという。

CamScannerでスキャン

彼の生まれた、二部屋だけしかない汚い掘立小屋のすぐ裏手を、ディア・クリークという水路が流れていた。幼いマッキンリーはいつもそのクリークで泥んこになって遊び、そのため姉に「泥水」（マディ・ウォーター）という仇名をつけられた。3歳のとき母が死に、マディは母方の祖母デラ・ジョーンズに引き取られて、アッパー・デルタのクラークスデイルに移った。この地方の貧しい黒人の常として、マディも早くから農作業にかり出され、学校へは余り行っていない。

「ぼくは体の大きいほうだったから、おとなたちと一緒に耕したり、綿を摘んだりして働いた。仕事のときみんな大声で叫んでいた。もちろんぼくも。あなたはそれをブルースと呼ぶかもしれないが、ぼくらはただそうやって叫んでただけだ」〉

いま引用した最後のカギカッコのついた部分は、マディがイギリスのブルース研究家ポール・オリヴァーに話したことである。

のち、マディは『ボスメン』の著者ジェイムズ・ムーディに、こんなふうに語る。

〈ぼくは有名になりたかった。ぼくは偉くなりたかった。…だから、何をやるにしてもリッパにやりとげようと思った〉

マディの父もちょっとギターの弾けた人らしい。でも母の死後おばあちゃんに育てられたというのだから、父の影響はそう受けてない。13歳でハーモニカを吹き始めたが、信心深いおばあちゃんは、悪魔の音楽だと言って嫌がった。でもやめずに続け、やがて友人の古いギターを譲ってもらって、すぐにそれを弾いて小銭を稼ぎ始めた。音楽が好きだったには違いなかろう。でも貧しいミシシッピー・デルタの黒人の子供には、どんなことでも金になることなら金にしなければならなかった。有名になりたい、なんてのはおそらくあとから考えたことだろう。最初は少しでも金がほしくて精一杯だったに違いない。だからいろんな人から教わってギターを練習した。近隣で評判の達人が、サン・ハウスだった。チャンスがあればサンの演奏を聞き、テクニックを盗み取ろうと必死になった。

CamScannerでスキャン

もちろん本業は印刷である。でも、働いてもらえればテント・ショウ（サーカスに似たバラエティー一座だろう）にも加わった。そして戦後のとき、とうとうミシシッピー・デルタを飛び出してシカゴへ向かった。小さなスーツケースとギターとを両手に下げて、ひとりで汽車に乗り、未知の北部の都会へとやってきたのである。見つけた仕事が製紙工場のフォークリフト係。夜はクラブに行き、飛び入りでブルースをやった。祖母のデラの息子でマディには叔父さんに当たるジョーが、エレキ・ギターを買ってくれた。シカゴではもうブルースは電化されていたのである。

ミシシッピーからシカゴに来たマディは、エレキ・ギターと、シカゴ・スタイルのグループ演奏に、ミシシッピーの泥臭いフィーリング、スライド・ギターのテクニック、ロバート・ジョンスン風のビート感覚を融合させて、新しい戦後のシカゴ・ブルースを作り出した。

彼がシカゴに出てきたのがちょうど第二次大戦たけなわのころで、戦後の47年に、アリストクラート・レコード（間もなくチェスと改称する）に吹き込みを開始、2枚めのレコード「アイ・キャント・ビー・サティスファイド」がシカゴのブルース・サークルで評判になり、彼は地位の第一歩を築く。そして50年ごろにようやくミュージシャンの仕事を本職とするようになる。

彼の名がさらに大きなものになったのは54年のことで、この年に彼は「フーチー・クーチー・マン」「ジャスト・メイク・ラヴ・トゥ・ミー」「アイム・レディ」と3曲の大ヒットを放った。

ぼくがマディを初めて聞いたのは、チェスが出した彼の1枚めのアルバム『ザ・ベスト・オヴ・マディ・ウォーターズ』だったか、すぐそのあとに出た2枚めの『シングズ・ビッグ・ビル』だったか、いまとなっては記憶がはっきりしない。デビュー・アルバムが『ベスト・オヴ…』というのは変に思う人もあるだろうが、これはSPやシングルのベスト・ヒットを集めて初めてLP化したものなのだ。それに「フーチー…」も「メイク・ラヴ…」も「アイム・レディ」も入っていた。みんな強烈だった。

CamScannerでスキャン

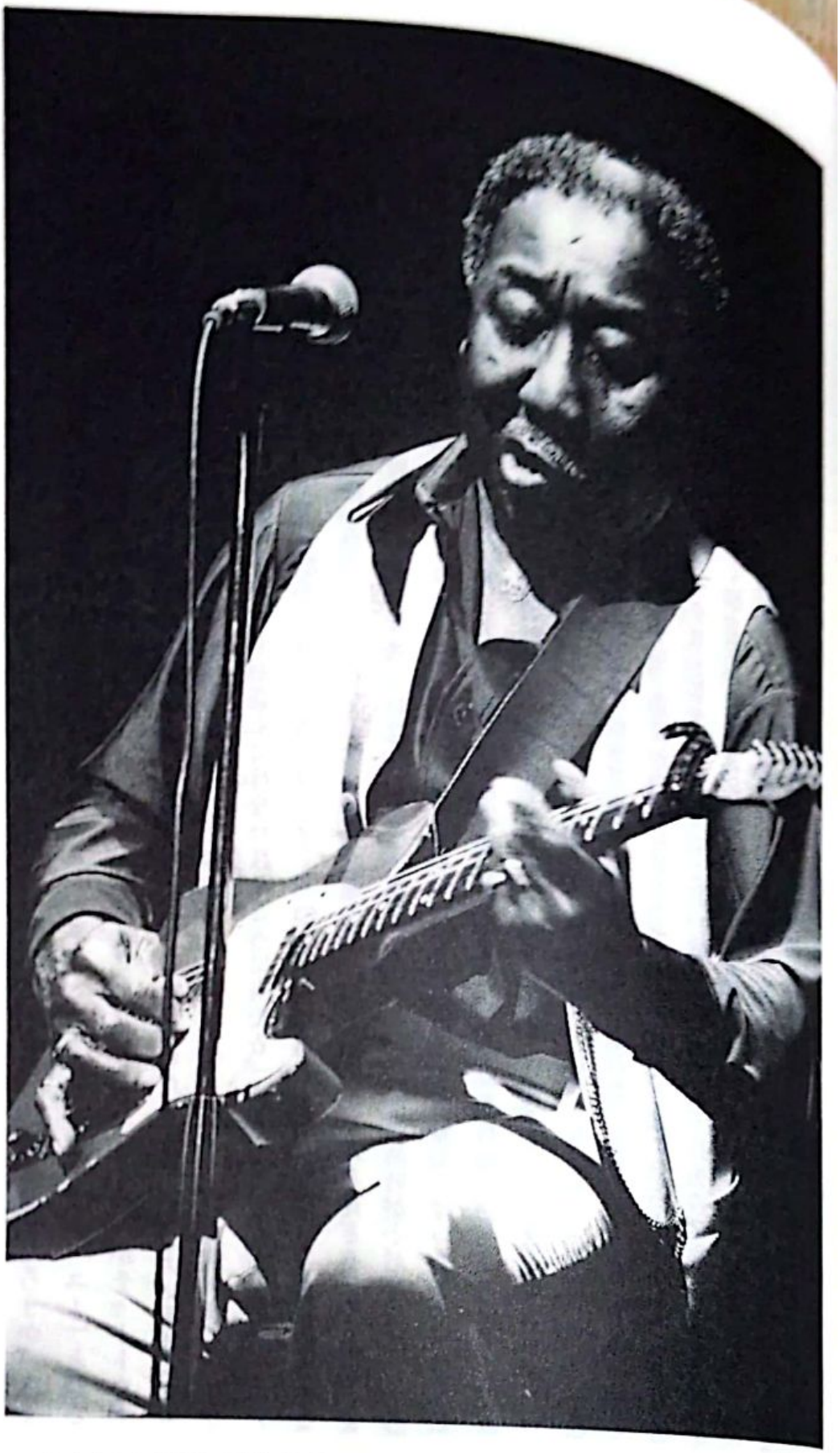
その当時はディスコグラフィ的資料もなく全然何も知らないで聞いていたのだが、51年ごろまでのマディのレコードは、彼がステージでやるときのバンドの編成のままでなくたいていドラム抜きだった。ハーモニカ、セカンド・ギター、ピアノ、ベース、ドラムスがバックについて強烈にローリングするマディの戦後シカゴ・ブルースの本格的な姿のままがレコードで聞けるのは結局54年の連続ヒットのころ以後である。それにもかかわらず日本のブルース・ファン（ぼく自身も含めて）には、初期の「ハニー・ビー」あたりのほうが高く評価され、「フーチー・クーチー」のころからマディはつまらなくなり始めたという見方が一般的だ。ここですでにマディ自身や直接に彼を支えていたシカゴの黒人聴衆と、約4分の1世紀の時間、地球半周の空間をへだてる日本のブルース・ファンとのあいだには、大きなギャップがあるわけだ。

50年ごろまでのマディのレコードには、確かにミシシッピーの泥水の臭みが強烈だ。54年からの数年間、リトル・ウォルターもしくはジェイムズ・コットンのハーモニカ、ジミー・ロジャーズもしくはパット・ヘアのギター、オーティス・スパンのピアノといったメンバーのころの最高にスウィングするバンドをかかえていた時期のマディは、実に堂々とした歌いぶりで、王者の力強さにあふれており、この時期を絶頂期と見るのが正確だろうが、日本のブルース・ファンにはこの時期よりも前、50年ごろまでのどろ臭いマディのほうがいいのだ。これはマディ自身やその周辺の人たちにはたぶん理解できないことだろう。

54年から数年間のマディは、念願かなって有名になり、偉大だった。そして黒人の女性客にはすごくセクシーだったに違いない。その意味で、ボビー・ブランドに比較できるのはけっしてB・Bではなくマディのほうであるはずだ（ボビーもマディもちょっと中国人の血が入っているのではないかと思われるような顔立ちである点も共通する）。

ところでぼくはごく最近、奇妙な事実に気づいた。54年のマディの大ヒットのひとつ「ジャスト・メイク・ラヴ・トゥ・ミー」が実際には歌詞は「…ミー」でなく「…ユー」と歌われていることをずっと前から知っていたが、最近気づいたのは、当時の白人の大スター歌手ジョー・スタッフォードのミリオン・セラー・ヒット

CamScannerでスキャン



ライトニンの次に大好きなブルース・シンガーが，マディ・ウォーターズだった。彼も1983年4月に亡くなってしまった。〔撮影＝菅原光博〕

CamScannerでスキャン

「メイク・ラヴ・トゥ・ミー」が54年の3～4月にヒットのピークに達し、直後の6～7月にマディの「ジャスト・メイク・ラヴ・トゥ・ミー」がチャートの自己最高位に昇っていることだ。これは偶然だろうか。ぼくの推理では、マディのこの曲は本来「アイ・ジャスト・ウォント・トゥ・メイク・ラヴ・トゥ・ユー」と題される筈の曲だったのに、レコード発売直前にスタッフォードの「メイク・ラヴ・トゥ・ミー」がチャートを上昇し始めたので、わざとその曲とまぎらわしい題名にして発売したんじゃないだろうか（ちなみに前述『ベスト・オヴ…』のLPではタイトルが「…ユー」に改められている）。

54年と言えば白人による黒人曲のカヴァーが盛んに行なわれたころに当たる。そのころ、ブルース歌手マディがもっとも白人的な白人ベテラン歌手ジョー・スタッフォードのヒットに関心を払っていた…としたら、このころすでにマディは、例えばハウリン・ウルフとはまったく違う姿勢の持ち主だったと見ざるを得まい。まあ、タイトル変更はマディ自身よりもチェス・レコードがやったことという可能性が高いが…。

とにかくマディは有名に、偉く、なりたかった人だ。ミシシッピーの泥水から苦労してはいあがり、少しでもいい暮らしがしたいという欲求に突き上げられてがんばってきた。望みが達成されたと感じたとき、彼は威嚇的な胴間声と強いアタックのついた歌い方で、彼のトレイドマークとなった「フーチー・クーチー・マン」や60年の「タイガー・イン・ユア・タンク」のような、女性を征服するセックス・ヒーローの歌を、堂々と歌い上げた。そうした堂々たる姿勢は、時代が変わりブルースが黒人たちに嫌われてしまったからといって捨て去るわけにいかない。プライドが許さない。聴衆が白人に替わってもそんなこと意に介さぬフリをして、虚勢でもいいから胸を張り、オレはセックス・ヒーローだァ、と歌い続けるしかない。口先のブラックネスでしかないことは彼自身がいちばんよく知ってるのかもしれない、とさえ思う。

でも、そうやって形骸化してでもブラックネスを張り通すマディに、ぼくはやはり、それを捨ててしまったB・Bよりも好意を持たざるを得ない。B・Bは虚勢さえ張らなかった。彼はヘラヘラと追従笑いを浮かべて白人客に迎合した。有名になりたかった、というマディのセリフと、ミュージシャンとして向上したかった、

CamScannerでスキャン

というB・Bのセリフとの違いは大きい。有名になり金もうけしたいと思わない黒人ミュージシャンは存在しない。だが音楽的に向上したい、というのは本質的に白人の価値観に身をゆだねていることだ。

エリック・クラプトンのおかげで人々が自分に注目してくれるようになって感謝する、と言ったのがB・B。ロックンロール・ミュージシャンは自分の息子たちだ、と言い、そう歌っているのがマディ。自分と白人との上下関係のとらえ方がB・Bとマディでは逆である。実際に、白人たちと『父と息子たち』なんてアルバムも制作した。ミック・ジャガーはマディを父と敬っている。「ローリング・ストーン」という、ミックが自分のグループ名の由来とした曲は、マディが50年に録音した、ミシシッピーの渋い味のあるブルースだ。

白人ギタリスト、ボブ・マーゴリンと白人ハーピスト、ジェリー・ポートノイを含む近年のレギュラー・バンドで来日するマディ。バンドの連中に演奏させといて、終わりのほうの数曲を軽く歌うだけかもしれない。たぶん彼はB・Bのようにサービスたっぷりではないだろうが、ジェイムズ・カーやO・V・ライトのように痛々しい感じでもないだろう。ライトニンのふてぶてしさともちょっと違ったふうに、貫禄つけて日本人の聴衆を温かく見おろし、デルタ地帯の見すぼらしい掘立小屋で育った黒人なのにいまはキャディラックを乗りまわして白人に〝息子たちよ〟などと呼びかけても誰も文句をつけないほど偉くなれた我が身が、遥かな日本まで演奏に来たことの自己満足に顔を輝かせながら「フーチー・クーチー・マン」を歌うのではないだろうか。

それを、ナレアイ的ブラックネスの誇示が嫌らしいと受け取るか、ああ、成り上がりの黒人大スターっぽくてカッコイイとシビレるか、それは聴衆の好みと感性の問題である。

CamScannerでスキャン

黒人音楽に対するぼくの立場

ザ・ベルズのことから

何度も何度も繰り返して聞き、そのたびに心の底からの大きな喜びを味わうことができるような黒人音楽のレコードに、久しぶりに出会った。ゴスペル・グループ、ザ・ベルズ・オヴ・ジョイの『レッツ・トーク・アバウト・ジーザス』（MCA）だ。

いまぼくが書き始めているこの原稿は、実は現在のアメリカ黒人音楽の情況について感じていること、考えていることをまとめるのが目的なのだが、その書き出しに取り上げたレコードがチャキチャキの最新録音ではなく、もう35年前後もむかしの50年代前半に録音されたゴスペル・ソングのアルバムだというのは、奇異な印象を与えるに違いない。だがぼくとしては、いまぼくが黒人音楽に対して抱いている思いを率直に綴ろうとすると、どうしてもまずベルズ・オヴ・ジョイから話を切り出さないことには、筆が先へ進まないのである。

50年代前半に、テキサス州ヒューストンのピーコック・レコード（49年にドン・ロビーが設立、53年にデュークを併合しテキサスのレイス・レーベルとしてはもっとも重要な存在となる）にザ・ベルズ・オヴ・ジョイが残した一連の録音は、ぼくにとってはアメリカ黒人音楽の至宝である。だがなぜかアメリカのゴスペル研究者のあいだではこのグループはあまり大物扱いされていない。彼らのピーコック録音はほとんどLP化されず、だか

88年5月『ミュージック・マガジン』＋α

CamScannerでスキャン

ら幻の存在と言ってよかった。それが世界で初めて日本でLP化されたのだから、快挙だ。

このLPの解説は佐々木健一くんが執筆しているが、ぼくはこの解説には大いに不満だ。佐々木くんは黒人音楽を幅広くよく聞いており、ことに日本では研究している人の少ないゴスペルという分野では彼のレコード蒐集と勉強ぶりは随一だと思うけど、この解説で見る限り、彼にはベルズの魅力がわかっていない。解説で出来のよい曲としてほめているのはA面6曲め、B面4、5、7、8曲めなどで、それらは〈凄い迫力〉〈シャウトし、興奮が高まっていく〉などと描写されている。ここに拾い上げた曲が迫力たっぷりなのは確かだが、迫力と興奮度をベルズの魅力の唯一の尺度としたのでは、このグループの面白さは捉えられない。

ぼくがベルズに限りない愛着を覚えるのは、むしろいかにもゴスペルらしいエクサイトメントとは逆の、どこか醒めた感じのするスカシ方にある。スカシているくせにそれが都会的なシャレた感覚にならず妙に野暮ったい。ベルズにはゴスペルの世界では屈指の大ヒットとなった曲があり、それがこの日本盤のアルバム・タイトルともなりA面トップの曲でもある「レッツ・トーク・アバウト・ジーザス」なのだが、この曲に典型的に、ベルズの特徴が表われている。リード・ヴォーカルを担当するA・C・リトルフィールドのフレイジングが妙に大まかで、コブシ回しがちっとも粘らないのだ。このパサパサした節回しをぼくはひそかに〝ベルズの投げ節〟と命名しているのだが、グリグリとコブシを回して迫り上げるように熱狂度を高めてゆくのがゴスペルのリード・ヴォーカルの常道なのに対して、リトルフィールドの投げ出すような歌唱感覚はかなり特異である。ぼくはそこにテキサスらしさを感じる。さらに言えば、ブルースに近い美意識を持つゴスペル、という感じを受ける。

ベルズの曲がすべてそういった感覚だけで仕上げられているわけではない。A面2曲めのようにリードふたりが丁々発止と渡り合いながら周りの空気の密度をギューッと濃縮してゆくようなスロー・ナンバーもあるし、佐々木くんが挙げているように迫力たっぷりな曲もある。B面6曲めはリトルフィールド以外の人が実に美しい節回しでリードを取り、バックも整然とハーモニーをつける優等生的な名唱を聞かせ、やろうと思えばチャ

CamScannerでスキャン

シと正統派をやる力も持ってるよ、と主張するかのようだ。だがぼくは、A面4曲めの、リトルフィールドがファルセット気味の高音の個所でヨレてしまうところや、B面7曲め「スーン・ビー・オーヴァ」のような陰にこもったスロー・ナンバーこそ、ベルズの本領だろうと思う。

ひょっとしたらぼくは、ベルズのゴスペル・ソングに、燃えるような信仰心ではなくむしろその逆の、神様など本気で信じちゃあいないニヒルなトーンを感じて、そこに惹かれているのかもしれない。ニヒルなトーンと言えば、ザ・スティプル・シンガーズというグループが、信仰の歓びよりもブルースにこそ似つかわしい諦めの感覚を強く打ち出していて、これもぼくは大好きだ。

ベルズは一連のビーコック録音のあと、チェス系のチェッカー・レコードにも録音していて、そちらはアメリカでも日本でも、以前からLPになっていた。その解説で、鈴木啓志くんが〈ハードさとクールさがうまく調和した美の世界がある〉と指摘している。さすが佐々木くんよりは的確なところを衝いている（ただし彼も〈スローが弱く感じられる〉と言っているが）。

奇跡の仏盤ゴスペルLP

ザ・ベルズ・オヴ・ジョイというゴスペル・グループを知ったのは、大学卒業直前のことだった。それはフランスのヴォーグが出した25センチLP『ニグロ・スピリチュアルズ』でだったが、題名に反してこれはいわゆるスピリチュアルではなくゴスペル・ソングを集めたもので、本格的なゴスペルのLPはたぶんこれが世界で最初だったのではないかと思われる。現地のアメリカでも、45回転シングルは出ていても、当時（1955年）またLPなんか発売されていなかったはずだからだ。

この25センチ盤には、ジ・オリジナル・ファイヴ・ブラインド・ボーイズ・オヴ・ミシシッピーが6曲、ザ・センセイショナル・ナイティンゲイルズとザ・ベルズ・オヴ・ジョイが2曲ずつ、合計10曲収録されていた。すべて50年代前半くらいのビーコック録音である。このLPと一緒に、同じヴォーグの25センチ盤でマヘ

CamScannerでスキャン

リア・ジャクスンのアポロ録音のものも出た。

この2枚の25センチ盤でぼくは、そもそもゴスペル・ソングなるものを、初めて体験したのだった。その衝撃は実に大きかった。

ベルズ・オウ・ジョイがピーコックに録音していた50年代前半のころ、ぼくは大学生だった。卒業が56年の春。サラリーマンになったばかりのころにエルヴィス・プレスリーの「ハートブレイク・ホテル」でロック時代が幕をあけたことになる。そのすぐ前にあたるぼくの大学時代は、アメリカではリズム&ブルースの黄金期だったのだが、それらは日本では全然レコードも発売されず、輸入盤を入手するなんてことはとても不可能だった。日本でも発売されてヒットしたものと言えば、ダイナ・ショアの「青いカナリヤ」、ジョー・スタッフォードの「ユー・ビロング・トゥ・ミー」、エディ・フィッシャーの「オー・マイ・パパ」といった白人のポップ・ソングばかり。そうでなきゃペレス・プラードのマンボという、まさにビクターのS盤、コロムビアのL盤の大全盛、そしてあとから思えば78回転SPレコードの最後の花盛りで、ようやくLPレコードに切り換わり始めた時期だった。

大学に入って初めて田舎から都会（京都）に出て来たぼくは、そこで外国ポピュラー音楽の洗礼を受け、S盤L盤のホワイト・ポップ・ヒッツとラテン音楽のふたまたかけて聞いていたが、黒人音楽というものに関心を持つきっかけになったのは、デューク・エリントンのジャズだった。それは27年録音の「ブラック・アンド・タン・ファンタジー」のコロムビア盤SP（米ブランズウィック原盤）で、ミュートを効果的に使ったトランペットやトロンボーンがブルージーな気分をかきたてるのに、すっかり心を奪われてしまった。まさに、黒人音楽という深い井戸をのぞき込んだ思いだったが、底のほうに何かがあるらしいと感じ取れても、それをハッキリ見定めることはもちろん出来なかった。

そのころラテン音楽のほうも、華やかなマンボなどから入ってずーっと奥のほうのフォルクローレにまで既に手を届かせていたので、ジャズの奥底に黒人の民俗音楽があるに違いないことは、察知できた。あるとした

CamScannerでスキャン

らそれはどんなものなのだろうか、ぜひそれに触れてみたいものだ、と強く思っていたところに、パシッと出会ってしまったのが、ヴォーグ盤の2枚のゴスペル・ソングだったわけだ。触れてみたくてようやく触れたら、も想像以上の高電圧でビリビリッときて、心臓が止まるかと思った。

ゴスペル・ソングに何の予備知識もないところに、いや、リズム&ブルースでそのころ活躍していたドリフターズやクローヴァーズすら知らなかったのに、いきなりブラインド・ボーイズのアーチー・ブラウンリーですよ。そりゃその衝撃ったらなかった。

ひしゃげた声をのどの奥からギューッとしぼり出して歌うリード・ヴォーカル。それをあおり立てるように短いフレイズを反復するコーラス。ブンブンブンと絶妙のリズムを刻んでゆくベース（楽器ではなくベース・ヴォイス）。迫力に圧倒されました。興奮でブッ飛びました。こんなにも激しい音楽があったのか、黒人音楽って最高にスゴいぞ、と真底思い知りました。

しかし、何度も何度も聞くうちに、迫力とか興奮とかよりも、その内側にある味わい、美意識というものが強く感じられるようになった。特にそれを感じたのが、マヘリアよりも、ブラインド・ボーイズよりも、ナイティンゲイルズよりも以上に、ベルズ・オヴ・ジョイの2曲に、だったのである。

それからしばらくして、徳田靖さんという友人が立川かどこかの古道具屋で、ピーコック盤のベルズのシングルを見つけてきた。何とだったか忘れたが、交換でそれを譲ってもらい（ほとんど強奪したのだと思う）、ぼくの手もとにベルズが4曲になった。この4曲でぼくはベルズの魅力のすべてをつかみ取った。だから今回「レッツ・トーク・アバウト・ジーザス」で一挙に16曲のベルズに出会ったが、はっきり言って別に新しい発見はなく、既に知っていたベルズの魅力を再確認しただけだった。

再確認しただけだった…なんて言うと、つまらなかった、という意味に取られかねないが、新しい発見はなくすべてデジャ・ヴュの範囲内だったと言いたかっただけで、このLPを心から楽しみ、ベルズのよさを堪能したのは、冒頭に書いたとおりである。

ときとき、会社の若い連中にも言うのだけど、ぼくがサラリーマンになったばかりのころは、大学出の初任給が税込み1万円に満たなかった。そこからアパートの家賃を払い、食費を出したら、レコード代なんて残るわけない。アパートったってガス水道もトイレもない4畳半ひと間。それがどうだ、いまの連中ときたら、学生時代から風呂つきで冷蔵庫に電話まで持っている。

その、1万円に足りない給料のころ、レコードはいまよりむしろ高かった。輸入盤なんて3～4千円したんじゃないかな。どうやってそんなもの買ったのか、いま考えると、われながらフシギだ。勤め先（ぼくはなんと銀行に勤めていた）の金でもクスネてたのかしら。そこへゆくと、おまえたちは恵まれてるんだぞ、と会社の若い連中に言ってるが、実はほんとのこと言うと、それは大ウソです。ぼくなんかこそ最高の至福にめぐまれた特権的な世代なんだよね。

だって考えてごらん。社会に出た年にプレスリーの「ハートブレイク・ホテル」ですよ。それからあとのロックの動きを、すべて同時代的に、身をもって体験して来れた。ロックだけじゃない、モダン・ジャズにしてもだ。ほんとならぼくより少し上の世代のほうがモダン・ジャズはほんとにリアル・タイムということになるはずなのだが、40年代から50年代前半にアメリカのSPの新譜が日本で入手できるような状態は全然なかったから、結局チャーリー・パーカーなんかにしてもLPになってから日本人はようやく本格的に聞けたわけで、日本人である限り、ぼくらより上の世代の人も、同時代の音楽をかなりあとになってから追体験するしかなかった。そのズレを考えればぼくらと同じことになってしまう。

ぼくらにとって好都合だったことに、SP時代からLP初期のころまで、レコーディングの総量じたいがいまと比べて遥かに少なかった。だからぼくらの世代くらいまでは、自分より前の時代の音楽をレコードで追体験することは、やる気さえあれば、不可能[illegible]

CamScannerでスキャン

てゆく過程を、自分のペースでこなして来れた。月給が安いのにレコードが高かった、とコボシながらも、曲がりなりにもひと通りのものを聞いて来たのは、レコードの数がそう多くなかったからだ。

そこへゆくと、いまはレコードの数が多すぎる。だから若い諸君は、ぼくらのころより経済的に恵まれているのに、買いたいレコードが多すぎて、新譜をひとわたり聞くだけでも至難、まして過去の厖大な遺産を片っぱしから聞くなんて、金の面でも時間的にも不可能に近い。まさに豊作貧乏というか過剰の中の飢餓というか、買いたいレコードが買えないというフラストレイションはぼくらの若かったころより大きいに違いない。

物の氾濫がもたらすゆがみはレコードだけの問題ではないが、いまの音楽がなぜつまらないかを考えるにしても、根本的にはこの問題を無視できないと思う。

オレたちの若いころは食うものだってロクになくて、イモやカボチャが主食にできるのはマシなほうだった、なんて、きみたちのお父さん、よく言うでしょ。オジンになると昔ばなしばかりしたがって困ったもんだ、などと顔をしかめなさんな。あれはグチじゃない。それどころか、代用食だとか集団疎開だとかいう、いまのきみたちには想像もつかぬ別世界のことを体験して来た特権的な世代なんだぞ、オレたちは、と、自慢コイてるのである。

ぼくがベルズの話をするのも同じことだ。どうだ佐々木くん、あんたにゃわかんないだろう、とエバリたくなるのは、ぼくは〝ベルズを同時代的に体験したほとんど唯一の日本人〟だからだ。ぼくは50年代前半のベルズを、ヴィンテッジ・ゴスペルとして何十年か後に追体験したのではない。55年12月に聞いたのである。そんな時点でフランスでLP化されたのはまことにもって驚くべきことで、現地アメリカでももちろんLPになってなかったのだから、ベルズをリアル・タイムに聞いていた人は、アメリカの白人にさえごくごく少数、例外的にしか存在しなかった。テキサス州のレイス・レーベルで出たゴスペルのSPや45回転シングルなんて、白人の行くレコード店では絶対に売っていなかったはずだと断言できる。

こんなことを自慢たらしく書けば、読者のみなさんに反感を持たれるだろうことはもちろん承知のうえだ。

CamScannerでスキャン

でも、いまの黒人音楽をぼくがどう考えているかを本当にわかってもらうには、黒人音楽の動きをリアル・タイムで追い続けてきたぼくだからこその把握、理解、洞察を、確固たる自信をもって敢えて誇示するしかないのだ。

50年代のアメリカと黒人音楽

ぼくが社会人になった56年は、考えてみれば大変な年だった。エルヴィスが「ハートブレイク・ホテル」を出しただけでなく、「ブルー・スウィード・シューズ」のカール・パーキンスや「ビバッパ・ルーラ」のジーン・ヴィンセントなどのロックンローラーがすぐあとに続いて飛び出して来たし、黒人のリトル・リチャードやチャック・ベリーもあい前後して大活躍を始めたのは周知のとおりだ。ハリー・ベラフォンテがアルバム「カリプソ」の超ベストセラーでスターになったのも、マイルス・デイヴィスがジョン・コルトレインを含むクインテットでコロンビアに本格的に録音し始めたのも、サニー・ロリンズが名作『サクソフォン・コロッサス』を録音したのも、このころで、モダン・ジャズの名盤のほとんどが56～58年のころ録音された。そうそうジェイムズ・ブラウンのデビュー・ヒット「プリーズ・プリーズ・プリーズ」も56年だ。

もちろん、この年だけが特別だったわけではない。50年代のアメリカ黒人音楽は、すごかった。そういう意味では、冒頭から大きく取り上げてきたベルズ・オヴ・ジョイにしても、百花繚乱だった50年代黒人音楽の、実は単なる一例でしかないわけである。

となると、1950年代というのがアメリカ黒人にとってどのような時代だったかを、どうしても考えないわけにいかないだろう。そうなれば、ごく自然に頭に浮かんで来るのが、50年代はいわゆる公民権闘争の始まった時期だったという事実である。

第二次大戦のときアメリカ政府が掲げた大義名分は、ドイツや日本のファシストに対抗し、自由、平等、民主主義を守るために戦うんだというのだった。コミュニストと戦った朝鮮戦争も同様だ。そのスローガンの手

前からも、戦闘要員としての黒人たちの志気高揚のためにも、軍隊ではタテマエとして露骨な人種差別は避ける必要があった。前線では黒人兵は白人と対等の立場で戦った。それなのに帰国すればもとの人種差別、というのでは不満が高まるのは当然だった。

朝鮮戦争が終わったのが53年だが、54年にアメリカの最高裁は、公立学校での黒白分離を憲法違反とする判決を下した。55年、ミシシッピー州など南部各地で選挙の投票権を行使しようとした黒人がリンチ射殺される事件、そしてアラバマ州モントゴメリーでローザ・パークスの逮捕に端を発したバス・ボイコット事件、56年にはアラバマ州立大学に入学したオーザリン・ルーシーの通学妨害事件、57年にもアーカンソー州リトルロックの高校での9人の黒人生徒の登校妨害事件（チャーリー・ミンガスが揶揄する曲を作って有名になったフォーバス知事はこの時のアラバマ州の知事だった）などが起きた。モントゴメリーのバス・ボイコットに関連して名を売ったのがマーティン・ルーサー・キング牧師で、彼に象徴される非暴力主義の闘争が最大の盛り上がりを見せたのが、63年のワシントン大行進だった。そしてその翌年の64年、公民権法が可決されたことで、非暴力抵抗は山を越すことになる。

こうした公民権闘争の盛り上がりと、それを支えた黒人たちの民族意識の高揚期が、ジャズ、リズム&ブルース、ゴスペルなど黒人音楽の充実した時期と、みごとに符合する。だからといって、黒人音楽の充実ぶりは民族的自覚の反映だった、などと結論づけたのでは、あまりに短絡的である。ましてや、その後は人種闘争が下火になってしまったので、それに伴って黒人音楽も力を失った、というように単純にきめつけるのは、間違っている。サルサが次々にすぐれたレコードを生み出していた70年代にニューヨークのヒスパニック・ピープルの政治闘争が盛り上がっていたかと言えば、そのような事実はない。むしろ政治的行動への爆発のきっかけを見出せないまま、フラストレイションが内にこもって、それが音楽に表現されたと見たほうが当たっていよう。インドネシアのダンドゥットが、石油ブームとその反動のもたらした社会的ひずみが深刻化しながらも、スハルト軍事政権によって強引に押さえ込まれている情勢の下で生まれ育ったのは、しばしば指摘されるとこ

CamScannerでスキャン

ろである。サイールのリンガラ音楽の盛り上がりも、同様にキンシャサのかかえる矛盾の増大を背景にしているように感じられる。ジャカルタでもキンシャサでも、政治闘争と音楽とが並行して盛り上がっているなんて事実は、けっして見られない。

50年代の黒人音楽の充実ぶりを、黒人をめぐる社会情勢と関連して捉えるとしたら、40年代までの黒人たちの抑圧された心情がまだ余波を引きずっていて、60年代の初めごろまで黒人がすばらしい音楽を作り出す内部エネルギーの源泉となっていた、ということなのではないだろうか。

オーティス・レディングのこと

さて、本稿の目的は現在の黒人音楽に対するぼくの見方を示すことにある、と最初にお断りしながら、いつまでも50年代の話ばかりで、いっこうに本論にたどりつけないでいる。しかし、もう少しお待ちいただいて、ぼくが最高に敬愛するソウル・シンガー、故オーティス・レディングのことを、ここでどうしてもちょっと思い出しておきたい。

死後20年たつと、オーティスもいろいろ言われるようになる。最後の1年あまりはノドの調子がよくなかった、といったことは前から言われていたが、一部の曲について、歌い方がわざとらしいとか不自然だとか批判されだしたのは近年のことだ。もちろん、オーティスだろうと誰だろうと、神格化してしまって批判も許さないなんて態度は取るべきじゃない。オーティスも人間だから出来不出来はある。しかし、オーティスはこれまで過大評価されてきた、なんて言われると、首をかしげざるを得ない。

ぼくはオーティスの歌を聞くといつも、ギューッと胸を締めつけられる気がする。感動を覚える、と書きかけて、かえって安っぽく聞こえそうでやめたんだけど、オーティスの歌声がぼくの気持ちにグーッと入り込み、熱いものでいっぱいにしてしまうこの状態は、やっぱり感動という語で表わすしかない。オーティスのどこがそんなにぼくを捉えるのだろうか。

CamScannerでスキャン

まず直接的には、声に何とも言えぬ泣きがあること、それがぼくを切なくする。そして節回しにも涙があふれている。細かい装飾音符、いわゆるコブシだ。それが、悲しみをたたえているにもかかわらず、つねにある種の力をみなぎらせている。声をノドのところで一度ギューッと圧縮しておいて、密度の濃くなったその声を力強く空気の壁に塗りこめてゆくような、そんな節回しだ。ただ器用にコロコロ転がしてゆくようなコブシではない。オーティスはけっして声を荒げない。細かく上下させるときも、長く伸ばすときも、実に丁寧に声をコントロールする。

歌手が歌唱に感情をこめるというのは、楽しい歌を楽しげに、悲しい歌を悲しげに、いかにもそれらしく歌うということでは、けっしてない。オーティスはアップ・テンポのビートを強調した曲も、スロー・テンポのラヴ・バラードも、どちらもすばらしいのだが、注目してほしいのは、どんなリズミカルなダンス・ナンバーでも、声に泣きがあり節回しに涙があることだ。先ほど書き並べたオーティスの歌い方の特徴は、バラードの場合だけについて言ったのではない。スローでもアップでも、さらに、調子のいいときでも悪いときでも、基本的に変わらず、みごとに一貫しているのだ。彼の歌は、どんなときも、節回しの端々までが、彼の感情を伝達するメディアとして活性化している。

このようなオーティスの歌唱は、ソウル・ミュージックという彼の属するジャンルに固有のものではない、というのがぼくのかんがえである。むしろすぐれたポピュラー・ミュージックならば、どこの国のどんな種類の音楽でも、その本質の中にオーティスの美点と同じものを必ず共有しているはずだ、と思う。

実をいうと先ほどオーティスの声の出し方を形容しながら、この表現は前にもどこかで使ったな、と頭の隅っこで気づいていた。あとで思い出した。インドネシア歌謡の女王エルフィ・スカエシのすばらしい節回しを言葉で伝えようとして使った言い方とほとんど同じでした。まったくジャンルの違うオーティスとエルフィに関してぼくの書く方が同じになってしまったのは、語彙の不足とかイマジネイションの貧困のせいよりも、オーティスとエルフィというまったく別個の世界に住むふたりの偉大な歌い手が共通の美質を持っていることが、

CamScannerでスキャン

はからずも証明されたというふうに解したい。

そして「りんご追分」のころまでの美空ひばりにも、同様な美質が備わっていたのではないだろうか。

あるいはまた、ビートルズ。たまたま『ミュージック・マガジン』(88年) 4月号で藤田正がビートルズの「シー・ラウズ・ユー」について〈意味のない〝イェー〟にこれだけ熱い感情を込められるというのも大変な表現力だ〉と言っている。そう、そこなんだよね、すべてのポピュラー音楽のすばらしさってのは。デビュー当初のビートルズなんて、藤田もそこで書いているとおり〈ヘタッピなバンドだった〉。テクニック的に高い完成度に達したエルフィやオーティスとは、その点では同列に論じられない。それでもなお、イェーの掛け声ひとつに深いニュアンスをこめることが出来ていた。

だからこそ、ぼくは、オーティスのどの曲が出来がいいの悪いのと挙げつらうのはほとんど無意味だ、それよりもまず、オーティスという歌手の持っていた圧倒的な表現の豊かさを指摘し、いまの黒人歌手たちがみな、テクニックも声もありながらなぜ〝イェー〟の一打でぼくを魅了してしまうような豊かなニュアンスを持っていないのかを、真剣に考えてくれ、と言いたいのだ。

トラブル・ファンクの情けなさ

というところでいきなり話が急転回して、ゴーゴーのトラブル・ファンクだ。

日本公演を見てのぼくの感想を、率直に言おう。あれは、草野球だ。とても熱と意気を感じさせる、いい草野球ではあった。しかし腕前はアマチュアに毛が生えたようなものだ。そこが、よかった。いまのアメリカの黒人音楽で、ああいう熱と意気で気持ちよく乗せてくれるのと言えば、フィッシュボーンやトラブル・ファンクみたいな悪ガキのつっぱり坊やたちくらいしかいない。ただし、タメもウネリもないゴリ押しの乗りで、熱と意気だけでひたすらツッ走るのだから、聞いてるほうは疲れますよ。

それなりにいいコンサートだった、と思いながらも、アメリカ黒人音楽の末期症状を垣間見てしまったツラ

CamScannerでスキャン

さがある。セミ・プロみたいな連中が若さムキ出しでやるのが黒人音楽のいちばんマシな部分だということじたいが、情況全体の貧困さを物語るし、いくらハッチャキでがんばっても、いやがんばればがんばるほど、あの乗りの硬質さ、タメのなさは、そこに豊かな音楽が芽生えつつあるという実感を与えてくれないのだ。

高橋健太郎くんが、ゴーゴーのポイントはバスドラのシンコペイションにある、と強調している。確かにそのとおりだろう。だけどバスドラがシンコペしたからってナンボのもんじゃ、ってことに、どうしたってなってしまう。そこにアフロ・カリビアン音楽の影響がうかがわれるのも、ニューオーリンズのある種の音楽との共通性が感じられるのも、当たってるだろう。だがクラーベに似たバスドラならアフリカ・バンバータもやってた。アフロ・カリビアンのリズム感覚の導入なんて、30年代のルンバ、40年代のアフロ・キューバン・ジャズ、50年代のマンボと、一貫してアメリカ黒人音楽が試みてきて、それでもなおこの程度の取り入れ方しかできてない情けなさのほうを、ぼくは感じてしまう。

健太郎くんによるトラブル・ファンクのインタヴューは、実に可愛かった。井の中のカワズむき出しで、ノーテンキに威張ってるところが何ともほほえましい。演奏聞いて受けた感じそのままにガキっぽくつっぱってるのが可愛いけど、大米帝国の帝都ワシントンで、よその音楽のことなど何も知らずにただクソ元気で腕力まかせの音楽やってる彼らは、どうしても、あの国の黒人音楽の衰退をもののみごとにさらけ出している。藤田は先に触れた原稿の中で〈ゴーゴーの現在って発展途上の面白さだなと思った〉と言うが、これが黒人音楽ファンに気をつかっての心にもないお世辞でないとすれば、彼は見誤っている。ゴーゴーに、発展してゆく未来は見えない。

新伝承派という言葉の表わすもの

ようやくこの原稿のテーマである最近の黒人音楽をどう見るかに、話が行き着いた。ゴーゴーのことも最近の黒人音楽の問題のひとつだが、それよりも重要なのは、フレディ・ジャクスン、ユージン・ワイルド、グレ

CamScannerでスキャン

ン・シンガーズなど、近年マジメなソウル・ファンの間で注目されているシンガーたちをどう見るかだ。

このところいわゆる〝歌える若手シンガー〟が次々に登場し、それまでのブラコン歌手たちとは一味違う本格的なソウル・ヴォーカルが戻って来たと喜んでいる人たちが多いのに、それらの歌手たちをぼくはあまり評価せず、いつも『ミュージック・マガジン』の〝クロス・レヴュー〟欄で、歌はうまいけど右の耳から左の耳に素通りしてしまう、というような片づけ方をしてきた。あの狭いスペースでは掘り下げたことは書けないから、いつかチャンとした形で取り上げなきゃならないと思っていた。

そして12月号のまたまた〝クロス・レヴュー〟で、シェリックに関連して新伝承派という言葉を使った。新伝承派なんて言葉、読者の多くが初めて目にされ、何のことだろうと思われたに違いない。まずこの言葉を説明してから、フレディ・ジャクスン以後の一連の歌手たちへのぼくの評価をあきらかにしたい。

新伝承派というのは、実は『スイングジャーナル』が84年の暮から使い始めた言葉で、それに対しぼくがアテコスリを書き、同誌が反論したりした、いわく付きの用語だ。

ご承知のように、70年代前半からちょうど10年ばかりのあいだ、フュージョン・ミュージックと呼ばれる音楽がレコード界にノサバってきた。そんなフュージョンをジャズとして認知し、盛んにチョーチン持ちをしてきたのが『ジャーナル』だ。それでも10年もたてば、外観だけで中身のないフュージョンはさすがに飽きられ来、18歳の若さで名門のジャズ・メッセンジャーズ（そのリーダー、アート・ブレイキーはむかしから新人発掘は定評がある）にスカウトされた彼は、クラシックの基礎をミッチリ訓練したとかでテクニックはあり譜面に強い。服装もいつも背広にネクタイ、態度もマジメそのもの、それがフュージョンなど目もくれずオーソドックスなモダン・ジャズに取り組んだから、内心は気がとがめながら仕方なくフュージョンに付き合ってきたジャズ評論家たちに大絶賛され、たちまちジャズ界の寵児、ときには救世主扱いさえされることとなった。

こういう場合、なぜか必ず二番手、三番手がたちまち出てくるのがポピュラー音楽の面白いところだ。プレ

CamScannerでスキャン

スリーが現われればほとんど間を置くことなくジーン・ヴィンセントやカール・パーキンズが出てくる。ウィントン現われればただちにその兄ブランフォードやらハリスン＝ブランチャード組やらOTBやらが雨後のタケノコみたいに出てきて、それがみんなシッカリしたテクニックで50年代のモダン・ジャズを受け継いだ正統派の方向に邁進する。

昨日まで、フュージョンにあらざればジャズにあらず、みたいだったのに、形勢は一変した。機を見るに敏な『ジャーナル』が、フュージョンなんか放っておいて、この新傾向を大々的に持ち上げ始めたのはいうまでもない。そして彼らを呼ぶ名称として、新伝承派という言葉をデッチ上げたのである。

だが、ウィントンたちのあまりにみごとな優等生のイイ子チャンぶりは、ぼくにはだんだん気味が悪くてたまらなくなった。フュージョンだけでなくオーネット・コールマン以後の前衛ジャズにも目もくれず、ひたすら50年代のモダン・ジャズのスタイルに固執して、その型の中での洗練を馬車馬のように追い求める彼らの音楽には、なんか人間臭さが欠けており、80年代を生きている音楽としてのリアリティが実感できないのだ。

かつて40年代のころ、ニューオーリンズ・リヴァイヴァルという出来ごとがあった。ちょうどチャーリー・パーカーたちがモダン・ジャズを作り出した時期に、むかしのニューオーリンズの黒人ジャズを信奉するサンフランシスコの若い白人たちが、自分たちが最高と信じる初期のジャズの再現に励んだのである。それは趣味人のお道楽と笑えない質の高い演奏だったが、それでもしょせん再現は再現、ジャズ史では脇道のエピソードとしか扱われない。そして、そういう同時代性を超えた演奏なんてのは白人のインテリがやるもので、黒人には自分が現に生きている時代のリアル・タイムな音楽しか出来ないのだ、と言われた。

ところが80年代のいま、黒人のインテリが、かつてのサンフランシスコの白人のようにリヴァイヴァル・ジャズをやっている。しかも、それが一部のもの好きな趣味人のやった脇道の話ではなく、堂々とジャズの主流を占める存在となっている。これはジャズの本質にかかわる重い問題として真剣に考える必要のある事件なのではないだろうか。

CamScannerでスキャン

正直言って、グレン・ジョーンズやユージン・ワイルドはいいシンガーだと思うが、フレディ・ジャクスンは少しもディープだとは感じない。まさにウィントン・マーサリスと同質の、作りものっぽさが歴然としている。あれがディープだというならテディ・ペンダーグラスだってディープだった。マーヴィン・シーズやシェリックは、南部でゴスペルを歌いながら育ったような（シェリックが実際にそうなのかどうか知らないが）身についたディープな節回しを持っている。それでもシェリックはアルバムの作りが安手だし、シーズもほんのもう少しグゥーッと一押ししてもらいたいところで力を出しきらなくて、もどかしい。グレン・ジョーンズとユージン・ワイルドの場合は、伴奏のエレクトロニックなサウンドがヴォーカルに合ってるとは思えない。伴奏なんか気にせずにヴォーカルだけ聞けばいい、ということにはならない。ギチョギチョと金属的な響き、ジャストな機械のリズムに乗ったんじゃ、シンガー自身もなまの人間の息づかいの感じられるようなヴォーカルなど、やれっこないのだ。歌と伴奏がシックリなじんでいてこそ、その音楽が聞き手の耳から心へと浸透してゆける。

やはりオーティス・レディングはバックもすばらしかった。ホーンズがオーティスのヴォーカルを温かく包み込み、リズムがガッシリとオーティスの乗りを支えていた。もちろんあのころは伴奏とヴォーカルは一緒に録音したから、互いに相手の調子を確かめ合い、励まし合いながら録音できた。これはソウルだけの問題じゃない。いまはどこでも、先に伴奏だけ録音しといて、歌手はテープ再生でヘッドフォンで伴奏を聞きながら歌入れというのをする。だから伴奏と歌の相互交流は存在しない。

美空ひばりは再婚第一作をオーケストラとの同時録音で録ったという。そのほうが調子が出ることを長年の体験から熟知しているからだ。それが快挙のように言われるいまの時代なのである。

ソウル・ミュージックにディープな歌唱が復活することを本気で望むのなら、伴奏からコンピュータ類をし

CamScannerでスキャン

CamScannerでスキャン

おられたのに対し、シンセはピアノよりずっと人間的な音が出せる、要は使い方の問題だ、と指摘したこともある。

クラレンス・カーターが『ドクター・C・C』というアルバムを出したとき、ぼくは『マガジン』の〝ピックアップ〟で、エレクトロニック楽器の使いこなし方がほかの黒人たちと全然違う、と書いた。つまり〈多くのアフリカとかインドネシアの歌手たちは、余裕ある態度でシンセやリズム・マシーンを摂取し、消化してしまう。エレクトロニックな楽器がサウンドを無機質にするどころか逆に土俗色を強めるようにさえ使いこなされている。かつてアメリカの黒人も、40年代にエレキ・ギターを導入したときはそうだった。だが今や、新しいサウンドを取り入れようと無理をすると、歌手のほうが負けてしまう。それだけアメリカの黒人文化はパワーが落ちてしまっているのだ〉(86年9月号)。インドネシアやアフリカの一部の音楽家たちは、シンセでバカバカしいほど安っぽい音を出し(自分ではカッコよく弾いてるつもりだろう)モダンで都会的なサウンドとは逆の方向にますます行ってしまう。アメリカやヨーロッパの音を真似ようとしてシンセを使うのでなく、自分たちの音の好みにシンセを従属させてしまうからだ。右の引用文で、40年代の黒人にとってのエレキ・ギターのことを挙げたが、ブルース愛好者なら、例えばライトニン・ホプキンズはアクースティック・ギターを使うよりもエレキを使うほうが泥臭いサウンドを出し自分の本領を発揮したことを、よく知っているはずである。

いまの黒人たちの中にも、エレクトロニクスを自分たちなりの方法論で見事に使いこなしている人は、皆無なわけではない。しかも、それによって泥臭さを強めるクラレンス・カーターのような第三世界型の使いこなし方ではなく、現代的、都会的な、まさに80年代の黒人音楽を作り出す武器として。いうまでもなくそれは、プリンスでありロジャーである。

いまのアメリカ黒人音楽で、ぼくが真底から支持できる若手ミュージシャンは、プリンスとロジャーくらいだ。ただし、このふたりはかなり肌合いを異にしている。

ロジャーは、本質的に、オーティス・レディングなんかとも共通するところが多い、黒人音楽の伝統的な美

CamScannerでスキャン

質を備えた人だ。エレクトロニック楽器を使いながら、彼の音楽はとても人間臭く、温かい。自分でサウンドを作って歌もうたっており、ヴォーカルとバックの親和性に細かく配慮しているから（トーク・ボックスの使用もその一手段）彼の音楽には高度の一体感があって、聞き手の耳に実によくなじむ。趣味のいいユーモア感覚があるのも彼の音楽を人間臭くしている要因のひとつであり、クラシックのパロディをやってのける批評性とあいまって、温かくはあっても聞き手にベタベタと甘えない、ちょっとした距離のとり方、異化作用というものを感じさせ、そこがロジャーの爽やかさだといっていいだろう。ラップやタブの手法なども使うが、ラップのためのラップ、とかじゃなく、手法として消化しきっている。

『マグジン』2月号の88年ジャンル別ベスト10で、ソウル部門の2位に挙がったのがロジャーの『アンリミテッド！』、そして首位はボビー・ウォマックの『ラスト・ソウル・マン』だった。ぼくに言わせりゃ、ロジャーのメロウな温かさとボビーのギスギスした汚さ、ロジャーの快いユーモアとボビーのただバカげているだけのシャレっ気のなさ、ロジャーの余裕ある聞き手との間合いの取り方とボビーのうっとうしい押しつけがましさは、好対照だ。晩年のオーティスのノドにケチつける人が、ボビーの苦しげな声によくがまんできますねえ。もちろんボビー・ウォマックならグレン・ジョーンズの『永遠のロマンス』のほうがずっといい。

さて、プリンスだが、彼の最新2枚組については1年前に書いたが（本書227ページ収録）、外見と正反対のストイックな音づくり、余計なものを削ぎ落として本質だけを呈示する自信と集中力には感心する。

ロジャーもプリンスも、ダンス・ミュージックの要素を備えていながら、商業主義によって制度化されたディスコとはハッキリ一線を画している。ただ、ロジャーを聞くとぼくは踊り出したくなるのに、プリンスではそうならないところが、ふたりの違いだ。

下降線の中のキラメキ

オーティス・レディングのころ、ソウル・ミュージックはほんとにすばらしかった。オーティスひとりでは

CamScannerでスキャン

たいへん寛容なかんじ。すがいっぱいいた。数のまいかたいっぱいいて、黒人音楽全体が、人間的な心ふれあいを持ち、キューンとしてる明かるさがあったり、のびのびしんな基でがあったりした。ソウルっぽいだけでなく、ジャズも活気があった。60年代前半くらいまでは、黒人文化としては大きな社会力が感じられた。いまは、ヴリンスやロジャーがいてる、ジーン全体にパワーが落ちていることは誰しも否定できないだろう。

朝鮮戦争が終わった60年からいかゆるサンシャン大行進の60年、公民権法成立の64年くらいまでの10年間は、黒人の社会的地位を求めての闘争が大きく盛り上がった時期だ。ぼくは、そうした気運、つまり民族意識の高揚が音楽に反映したのかと考えたこともある。だが、いまでは、見るべき無かったとおり、民族意識の盛り上がりが直接に反映したのではないだろうと思っている。かなつとしたらその逆がおこったかいうきっかけ。

一般黒人文化を基盤とする音楽が資金時代だったのは、40年代と50年代の約10年間だろう。それこそ「ビューン」の一日に無限の味がいかこまっているような音楽がさはざはこちがっていた。黒人の音楽家やスしたちの一番手一般定を、内発する自然な美意識が支えていた。と言っていい。民族にはそのような一時期があるものだ。そういう時期に出現した天才とは惜いものなし、何をやってもサマになる。そんな、時代と才能とが全般したホンモノのスターたちの最

後を飾ったのが、オーティス・レディングだったのだ。オーティスは、そういう時代の終わりかけたころに生まれてきた。早く死んだのは正解だったかもしれない。いまごろ生きていたら、オーティスも若いころはすばらしかったのにねえ、なんて言われている可能性が強い。

そう思うのは、あれだけ十代ですばらしい歌をうたった美空ひばりが、おとなになってから完全に神通力を失ってしまったからだ。美空ひばりも、まさに時代の子であった。そのことは本田靖春氏の『戦後』が解きあかしている。一億総中流化した日本人に、もう歌うべきものは何もない。

ソウル・ミュージックの隆盛は黒人の社会的向上と反比例したかもしれない、というのは、そのことだ。60年代のなかばから、黒人たちは、実際に経済的に豊かになったかどうかは別として（日本人だって実際には自分で思ってるほど豊かでなど全然ない）意識の上では、抑圧された可哀そうな階級ではなく大米帝国を背負って立つ主流の仲間入りを果たした。その結果、彼らはうたうべき歌を失ったのである。

オーティス以後、それなりにキラメキを放ったミュージシャンが全然いなかったわけではない。スライ・ストーン、スティーヴィ・ワンダー、アース・ウィンド・アンド・ファイア、Pファンク一派などなど。ある一時期だけすばらしいイノヴェイターと見えたそれらも、やがて失速して行った。イノヴェイターと見、キラメキを感じたのは見誤りだったのか。そうではあるまい。確かにその時には彼らはすばらしいものを示していた。だがそれは黒人音楽の大きな衰退を救うものとはならなかった。

つまりぼくは、前ページの図のような感じで受けとめている。一時期だけすばらしくて、確かに上向きの方向性を持っていた人も、もとからダメだった人も、大きな下降線の中に位置することにおいては同じだったのだ。

ぼくがラップを瞬間芸だと言ってるのは、そういう意味だ。ラップは、出現したときは確かに面白かった。だがそれはおおきな下降傾向の中での短時間のキラメキでしかない。ゴーゴーもそうだ。そして、ロジャーもプリンスも、やや右上向きの矢印の長いやつで表わされるにしても、結局は同じことなのだろう。

CamScannerでスキャン

最後に、ラップについて、これまでのうちチャンスのなかったことを、ひとつだけ付け加えておきたい。それは、メロディのない歌はうたえない、ということだ。当たり前だ、って？　でも、オーティスやひばりの曲なら、歌詞とメロディを憶えれば、ヘタはヘタなりに誰でも歌える。歌ってオーティスやひばりとその歌を自分の中で共有できる。でも、L・L・クール・Jのファンのあなた。彼のレパートリー、どれでもいいから自分でやれますか。本格的なラッパー目ざして必死で丸暗記すりゃ別だけど、ラップをお風呂やトイレで鼻唄できないのは事実だ。

歌はメロディという容器でくるまれているから、すべての人が共有できる。ラップは名前に反してラップされてないよね。歌謡曲はもちろんのこと義太夫や浪花節でもシロウトがうなることはできる。しかし漫才、落語となるとよほど本格的に修業しなきゃ真似できない。メロディのあるとないとでは、すべての愛好者がそれぞれに共有できるか、ただプロのやるのを一方的に聞く側にまわるだけかの根本的な違いがある。

もし黒人音楽がすべてラップになれば（そんなことはありえないが）それはもう音楽じゃない。メロディなしの言葉は単にスッ裸の言葉でしかないのだから。

CamScannerでスキャン

Ⅷ　ジャズのゆくえ

CamScannerでスキャン

原点への回帰をめざすロックとジャズ

70年1月・2月『ステレオ芸術』

1

黒人の革新者（イノヴェイター）が音楽を前進させるたびに、その成果を白人の模倣者が通俗化して商業的成功を収める、――これが、ジャズの全歴史を貫いてきたパタンであることは、格別に黒人びいきのものでなくても、ちょっとマジメにジャズを聞いてきた人ならかならず知っている明白な事実である。

だが、この法則は、60年代の末になって、ようやく破れはじめた。白人が、黒人の生んだ成果を横取りして甘い汁を吸うのでなく、謙虚に黒人の音楽を学ぶ弟子としての態度をとるようになってきたのである。この現象は、ジャズの世界でなくブルースとロックの世界に、より顕著な形で表われてきている。

そのことの何よりの証拠は『ファザーズ・アンド・サンズ』と題する2枚組のアルバム(チェス)だ。

ここで「父たち」と呼ばれているのは、ブルース・シンガーでギタリストのマディ・ウォーターズとピアニストのオーティス・スパーンというふたりの黒人であり、「息子たち」は、ギターのマイク・ブルームフィールド、ハーモニカのポール・バタフィールド、ベースのダック・ダンの3人の白人である、若手の黒人サム・レイ、バディ・マイルス、フィル・アップチャーチなどはさしずめ息子たちの兄貴分というところか。

ジャケット絵は有名なミケランジェロのシスティナ礼拝堂の壁画の「天地創造」をもじったもので、天上か

CamScannerでスキャン

らすをさしのべているゼウスが黒人、地上の人間がサングラスをかけた若い白人に描かれている。

『ファザーズ・アンド・サンズ』というタイトル、およびこの表紙絵の意味するところは、明らかだ。つまり、こんにちのポピュラー・ミュージックにおいて、黒人は父であり、白人は息子なのだ。

これまでにも、黒人と白人のミュージシャンがいっしょにレコーディングした例は無数にある。しかし、このように、導くものとしての黒人、導かれるものとしての白人というように、それぞれの立場を明確にしての共演というのは、よほど期するところあっての企画と見てよかろう。しかも黒人側がブルースの大御所マディ、白人側がロックの人気スター、ボールにマイクという人選では、話題になるのは当然のことである。

このレコードが吹き込まれたのは69年4月のことだが、その直後、ジャズ雑誌『ダウン・ビート』がマディとボールにインタヴューをやっている（69年8月7日号掲載）。そのタイトルが「ファザー・アンド・サン」である。このインタヴューの中でも語られているように、ボールは10歳のころからブルース・レコードを聞きあさり、やがてハーモニカを吹くようになり、17歳のころにはマディの出演しているクラブに足しげく通って、しばしばいっしょに演奏させてもらった。マディはまだヘタクソなボールを喜んでバンドの仲間に加えてやったという。だからボールは実際にマディの弟子だったのである。マイクもボールといっしょにバンドを結成し、やはりマディたちの教示をうけるようになった。

レコードを聞いてみると、ようするにこれは、ボールやマイクたちの伴奏でマディが歌っているレコードなのである。しかも、ボールもマイクも、喜々としてマディのバンドにくっついて歩いていた少年時代の気分に立ち返り、まじめそのものに伴奏をあい務めている。マディも最近の彼のレコードでは最好調といえる出来ばえだ。ことに、2枚のうち1枚はコンサートの実況録音になっていて、エクサイトした会場のフンイキが、一段と感激を高める。

このアルバムが『ファザーズ・アンド・サンズ』と名づけられることを知って、前掲インタヴューの中で

からね」と語っている。

白人たちが、黒人の生み育てた果実を横取りすることによって、栄誉と富をひとり占めにした時代が終わりつつあることを示すのは、このアルバムだけではない。最近の、ホワイト・ブルースなどと呼ばれている音楽――つまり、ブルースの要素を強くうち出した白人ロックンロール――では、大なり小なり、黒人たちが師として敬意の対象になっている。今月の新譜でいえば『ジャニス・ジョプリン、コズミック・ブルースを歌う』(CBS)などもそうしたホワイト・ブルースの一例にすぎない。

ジョプリンは、迫力のある歌いぶりで評判になっている白人の女性歌手であるが、はじめは無理に力んで歌っているようで、作りもの的な不自然さが感じられた。だがこのアルバムではすっかり円熟した味を出している。伴奏もみんな白人たちだが、ほんとうに黒人のブルースの伝統を尊重し、その中に自分たちを一体化させようという気持ちをもっていることが、演奏に表われている。

黒人の創造物を盗み取って栄誉と富をひとり占めした白人横暴の時代は終わりつつある、といった。実際には、富が黒人にも行き渡りつつあるかどうかは疑問だが、少なくとも栄誉の点については、事態は大いに改善されつつあると見ていいと思う。

『アメリカン・フォーク・ブルース・フェスティヴァル63～64』と、同じく『65～66』(ともにフィリップス)は、1963年から4年間、毎年秋にヨーロッパを巡業したアメリカの黒人ブルースのパッケージの実況録音である。63年にマディ・ウォーターズ、64年にライトニン・ホプキンズ、この両年ともサニー・ボーイ・ウィリアムスン、65年にジョン・リー・フッカー、66年にオーティス・ラッシュとジュニア・ウェルズなど、一流のアーティストが参加している。黒人ブルース・シンガーに正当な敬意を払うことではアメリカの白人に一歩先んじていたヨーロッパ人たちの前で、彼らも熱演をくりひろげる。ここに、やはり当然の栄誉を享受しているブルースマンたちがいるのである。

こうしてロックの世界で黒人が本来の優位性を認められつつあるのにたいし、ジャズは芸術音楽であるがゆ

えに逆に黒人が白人から音楽的な高さを学ぼうとする姿勢を精算しきれなかった。前衛ジャズの中に、黒人民俗音楽の始原の叫びをとりもどそうとする方向も見られるにもかかわらず、ジャズ全体が沈滞の方向にむかわざるを得なかったのはなぜかを、もう一度考えてみる必要があるだろう。

2

前回の末尾に、「ジャズが沈滞の方向にむかったのはなぜか」というようなことを書いた。あとから読み直してみて、言葉不足でよくわからないし、誤解されそうな心配もあるような気がしてきた。それで、今回は、そのことの続きから書き始めようと思う。

ポピュラー・ミュージックでは、黒人のそれと白人のそれとのあいだに、ほぼハッキリした境界があり、大きくみればその間にさまざまに力の法則が作用していたにしても、個々の音楽家の日常の場ではあまり問題が起こらなかった。それに対しジャズは、白人と黒人とが同じジャズという土俵の中で勝負をする関係上、身近に問題が起きがちだった。

黒人ジャズマンが、音楽家としてすばらしい力をもちながら肌の色ゆえに正当な取扱いを受けることができないのを「ジム・クロウ」と呼んでいるが、1960年ともなると、逆に黒人たちが黒人であることに誇りをもつようになり、それにこだわり過ぎて、「白人はみんなダメ」という逆差別をやり始めた。こっちのほうを「クロウ・ジム」という。音楽家をスポイルし、音楽の発展を妨げることにおいてはジム・クロウもクロウ・ジムも同罪だ。

ジャズをやっている黒人たちは、ともすれば自分たちの先天的なジャズへの才能を過信するいっぽうで、白人のように高度な音楽理論をもっていないことに負い目を感じる。そういう分裂した精神状態は音楽家としてのアイデンティティの喪失にほかならず、彼らの音楽が停滞したのは当然のなりゆきだろう。ぼくは、ジャズの滅亡を予言しようとしているわけではない。ジャズはまだまだ立ち直るチャンスをもっていると思う。ジャ

CamScannerでスキャン

ズの立ち直りに必要なのは、黒人ジャズ音楽家たちが、白人へのこだわりを捨て、もっと目を広く開くことだ。白人からも学ぶべきものはどんどん学べばいいが、別にヨーロッパの音楽理論の高度さに気をとられる必要もないのである。目先では「オレたちのほうが本当のジャズのフィーリングをもってるさ」とうそぶきながら内心は白人の音楽理論の高度さに打ちひしがれているような、そんなアンビヴァレンスの呪縛から自らを解き放つべきだ。

それにはどうすればよいか。ぼくの考えるには、第三世界の民俗音楽に耳を傾けるのがいちばんいい。ひところインド古典音楽がジャズ界からも注目されたことがあるが、ぼくが言うのはそういうのではない。インド音楽に目をつけたのは理論好きの白人たちだった。だいいち、それはインド「古典」音楽だったが、ぼくがいうのは「民俗音楽に耳を傾けろ」である。ジャズが行き詰まったとき、黒人音楽の根っ子であるブルースに立ち返ることによってその行き詰まりをぶち破るのが、ジャズ史がいつもくり返してきたやり方だった。ブルースも第三世界の民俗音楽のひとつと考えればいいわけだが、ブルースだけでなく、より広く第三世界の民俗音楽に立ち返る姿勢をとることが、より有効ではないかと思うのだ。

69年の1年間、ロクなジャズのレコードが出なかった。中でただひとつ、いいなと思ったのが、チャーリー・ヘイドンを中心とするリベレイション・ミュージック・オーケストラ（インパルス）だ。これは年末近くになって、キング・レコードが輸入盤のままで売り出した。

今月の新譜に、ドン・チェリーを中心とした国際的なオール・スターズの演奏で『永遠のリズム』（MPS）というのがある。これが、先ほどのチャーリー・ヘイドンたちのものと、いろいろ共通点をもっている。考えてみれば、ヘイドンもチェリーも10年前にオーネット・コールマンのクァルテットのメンバーとして、コールマンと一緒に注目を集め始めた人たちである。コールマンのかつてのサイドメンのうちふたりが、いまジャズ界でもっともいい仕事をやっているわけだ。

ジャズ雑誌『スイングジャーナル』の1月号の「問題作を試聴する」というページで、4人の論者がリベレ

CamScannerでスキャン

イション・ミュージック・オーケストラのレコードについて意見を出しあった。実はぼくもそのひとりだった。その4人に含まれていた黒田恭一氏は、個々の曲の「志向する音楽に統一性がない」「全体としてなにかまとまりにかける」と批判しながらも「全員のサウンドが切実」で、「なによりもまず音楽としてきき手を感動させる力をもっている」という評価を与えた。ぼくは「何の虚飾も邪念もなく、自分の気持ちをそのまま音に表現している」点を大いに買っている。訴えかけがストレートで、聞くものに率直な感動を与える点で、『エターナル・リズム』もリベレーション・ミュージックと極めてよく似ている。

このふたつのレコードは、ともに、高度なテクニックとか音楽理論とかに裏づけされた精緻なオーケストレイションなど、全然もちあわせていない。むしろ、個々のメンバーに好き勝手なことをやらせているから、表面的には「まとまりにかけ」て見えるわけだ。グループの名称も、リベレイション・ミュージック・オーケストラであってチャーリー・ヘイドン楽団ではなく、また、エターナル・リズム・グループであってドン・チェリー楽団ではない。つまり個々の音楽家の完全な自律性を尊重しての自由連合体を志向する集団だ。

演奏する素材をみると、リベレイションのほうは、レコード第1面に30年代のスペイン市民戦争の歌が並んでいる。つまり、市民戦争の中で歌われた民謡を、モチーフとする。エターナルのほうはドン・チェリー自身の作品だが、南米インディアンの笛の音楽やバリ島のガムランが素材に使われている。そういった第三世界の民俗音楽をテコにして、のびのびと感情を表現できる音楽の場を作り上げたのである。

自分の気持ちをそのまま素直に音で表現するというのは、あらゆる音楽にとって、そもそもの出発点だったはずだ。そしてまた、音楽が最後に回帰するのもそこであるのかもしれない。物質文明の進歩がかえって人間を不幸にするのと同様、音楽理論と技術の発達が音楽をそのような原点から遠ざけているとしたら、音楽家たちはどのような方向を目ざすべきなのか。リベレイション・ミュージック・オーケストラとエターナル・リズム・グループは、ジャズにおいてその問題を最も真剣に問いかけている人たちのようだ。ぼくは彼らに、ジャズが沈滞から脱する契機を見出すことができたように思う。

CamScannerでスキャン

アート・アンサンブルの衝撃的な登場

フランスの新レーベルBYGは、このほど〝アクチュエル・シリーズ〟として、ニュー・ジャズ、ニュー・ロックの問題作二十数枚を一挙に発売し、センセイションを巻き起こしている。ことにドン・チェリー、アーチー・シェップ、サニー・マレイなど黒人ニュー・ジャズ派の俊鋭が勢ぞろいしていること、「アフリカ頌歌」だの「マルコムのための詩」だの、黒人の民族意識を打ち出した作品が目立つことなど、その姿勢は大いに注目に価する。

ぼくが聴いた数枚の中で、とくにシリーズ第2集にあたるアート・アンサンブル・オヴ・シカゴがすばらしい。このグループは、ニュー・ジャズに基盤をおきながらも、音楽の発想の根源において、従来の前衛ジャズと異なる何ものかを感じさせるからだ。

ロスコー・ミッチェル、ジョゼフ・ジャーマン、レスター・ボウィー、マラカイ・フェイヴァーズの4人がアート・アンサンブルのメンバーだが、4人ともさまざまな楽器を持ちかえ、歌ったり笑ったり詩を唱えたりもする。基本的にはスリー・ホーンとベースの、ドラムレス・クァルテットで、しかも全員が何らかの打楽器に持ちかえる、という彼らの行き方は、そのことだけでも通常のジャズ・ビートに拘束されていないことをうかがわせる。

第1面にはミッチェルの作った短い曲3曲が入っており、ロックにおけるファックスやフランク・ザッパの

CamScannerでスキャン

方向をジャズに応用したらこうなるんじゃないかという感じ、――つまり極めてダダイスティックで、変にデキシー調のふざけた感じの演奏がとび出したりする。第2面のジャーマンの「エリカ」とミッチェルの「チャーリーのための歌」は切れ目なく続けて演奏され、前者の3本の管のポリフォニーと後者の自由奔放な音響のカオス状態は、非常にアフリカ的なものとして聞こえる。

このレコード、そして同じシリーズの数枚を聴いて、ぼくは、黒人ジャズの前衛たちがいまジャズを乗り超えつつあるのだと思わずにいられなかった。

CamScannerでスキャン

好漢ビリー・ハーパーの力演

78年7月「話の特集」

メビーカーから音が飛び出してきた瞬間に背筋がゾクゾクッとするような、スリルいっぱいのジャズ・アルバムなんて、近ごろめったに出会えなくなってしまった。今年になってから出たジャズのレコードで印象に残ってるものというと、たとえばリッチー・バイラークがひとりでピアノを弾いた「バール」（ECM）なんてのがあったが、あれは、まろやかなタッチと美しく整ったメロディが魅力の、文字どおり宝石箱のようなアルバムで、ふつうの意味でのスリリングという形容とは遠かった。

どうも近年のジャズは、こういった室内楽的で瞑想的なものか、そうでなければ器用にロックやソウルの要素を取り入れたいわゆるフォージョン・ミュージックかが幅をきかせていて、真剣勝負の緊張感あふれる演奏なんて、なかなか聞くことができやしない。もちろんジャズにもいろいろあっていいわけだし、時代も変わるのだから、真剣勝負だけがジャズの行き方とは限らないだろう。でも、ルイ・アームストロングにしても、チャーリー・パーカーにしても、瞬間瞬間にありったけのインスピレイションを注ぎ込んでひとつずつの音を選び、フレーズを綴りーげていった。すぐれたジャズ・ミュージシャンのアドリブ演奏はすべてそういうものだったし、そのような演奏の姿勢がジャズの活力を生み出してきたのは事実だ。

ビリー・ハーパーの「ラヴァーフッド」（コロムビア）は、気合のこもったアドリブ演奏がたっぷり味わえる、最近では珍しいアルバムだ。彼のテナー・サックスが最初の曲のアドリブを始めたトタンに、ほんとにゾクゾ

CamScannerでスキャン

くさせられてしまう。彼のプレイにはすさまじいほどの緊張感があり、飛翔感がある。ハーパーのテナー・サックスを支えるリズム・セクションのうち、ベースとドラムスはあまり知られていない人だが、ピアノがベテランのハロルド・メイバーンで、彼の包容力のある伴奏がハーパーの熱演をよく助けているようだ。第1面には2曲入っていて、あとのほうの曲は伴奏なしでビリー・ハーパーのテナーだけのソロ演奏である。ひとりだけでも節度を保っていて自己陶酔に陥らないのは、心が安定しているからだ。

第2面には、長い曲が1曲だけ入ってる。なんとそれが「ソーラン節」なのである。しかもこの曲で、ビリー・ハーパーは、テナー・サックスを吹くだけでなく、ハヤシ言葉のリフレインを歌っている。

実は、ぼくがこの原稿を書いている時点で、ビリー・ハーパーは日本に来ている。マックス・ローチ・クァルテットの一員として日本公演中なのだ。昨年もローチと一緒にやってきた。その前にも、ジャズ・メッセンジャーズ、ギル・エヴァンス、サド＝メル・オーケストラなどのメンバーとして、この10年間に、何度か日本を訪れている。なぜかこの若手の逸材は本国アメリカではまだあまり認められていなくて、日本でのほうが、評論家にも高く評価されており、ファンの人気も高い。彼も日本が大好きで、空手を学んでいるし、日本文化にも関心を持っている。だから「ソーラン節」をとりあげたのも、けっして日本人にウケようという功利的な計算からではない。エキゾティシズムの物珍しさからでもない。日本の漁師のワークソングに共感を持ち、日本人の心に近づきたいという気持ちからなのである。そして彼はアルバムのタイトルも『ソーランブシ』とし、この曲を第1面に置くつもりだった。それをレコード会社のほうが強引に裏面に持ってきて、アルバム・タイトルも別のものにしてしまった、という。

ビリー・ハーパーは、テキサス州ヒューストンの生まれだ。ブルースの大ボス、ライトニン・ホプキンズも

CamScannerでスキャン

CamScannerでスキャン

うだ。だが結局テナーをぶらさげてジャズ界に入った。個性になったら成功していたかどうかはわからないが、きっといい役者になったろうなという気がする。人間的にすごく感じのいいやつだからだ。ぼくも去年はじめて会って、とたんに好きになった。笑顔が実にいい。頭がよくて、堂々としていて、しかも温かみがある。ブラック・イズ・ビューティフル。なんて言葉が流行し黒人の地位が飛躍的に上がって以後、やたらに威張りたがる黒人もふえたけど、インテリジェンスとディグニティを備えた立派な黒人の若者も多くなった。ビリー・ハーパーなどはまさにその典型で、とにかくシャキッとした男らしさを振りまいていて、気持ちがいい。

今回のマックス・ローチ・クァルテットの公演プログラムに、副島輝人さんが、ローチのグループの男らしさ、ということを書いているが、これはぼくの受けている感じとピッタリ一致する。リーダーのローチ自身、ステージでもオフ・ステージでも、男らしくカチッとした潔癖さと信念の強さを感じさせる人だが、ビリーも、トランペットのシスル・ブリッジウォーターも、その点では同じだ。そしてぼくは、彼らのストイシズムは、キリスト教的なそれではなくて、東洋的あるいはアフリカ的なそれではないかと思えてならない。ストイックさが、宗教的な規律とではなく、一種の美意識と結びついているように見えるからだ。男らしいとかストイックだとか言っても、冷たいのではけっしてない。コンサートが終わったあとファンに囲まれて笑顔を絶やすことなくいつまでもサインの求めに応じているビリーは、実にやさしい。

そんな彼が、演奏を始めると、すごくスリリングな真剣勝負をくりひろげる。でも、いくら気合がこもっていても、攻撃的な荒々しさは少しも感じない。他者との真剣勝負ではなく、自分自身との戦いであり、雑念を払って演奏に没入するための緊張だからだろう。彼のこれまでのレコードもみんなそうだったが、今回の『ラヴァーフッド』はこれまで以上に日本の武道と共通する世界を感じさせる。気合は入っているが、けっして息苦しくない。スコーンと突きぬけるような解放感を持った、どこまでも透明な緊張。そんなものがこのレコードにはある。

CamScannerでスキャン

60～70年代ジャズの終わり

CamScannerでスキャン

4人は、いずれもかつてオーネット・コールマンと一緒だったことがある。その4人が正式にグループをスタートして録音した曲がコールマンの「ロンリー・ウーマン」だということは、もちろん偶然ではあり得ない。それどころかこのアルバムにはもう1曲コールマンの作品で「オープン・オア・クローズ」というのも入っているのだ。

オーネット・コールマンが「ロンリー・ウーマン」を含むアルバム『ザ・シェイプ・オヴ・ジャズ・トゥ・カム』を録音したのは、ちょうど20年前、59年5月22日のことだった。ぼくはこのレコードについての評判などを活字で見てしまう前に、入荷したばかりの輸入盤をレコード屋でたまたま試聴して、ほんとにブッ飛んだ。やがてそのレコードが、ジャズの既製秩序を破壊する試みとして大きなショックを与えつつあることを知ったが、和音進行の約束ごとを無視しているとかいう点よりも、ぼくはオーネットのなまなましく人間的な叫びに強く惹かれた。ひしゃげた音をしぼり出すように鳴り響かせる彼のサウンドは、オーネットに反感をもった人たちによって、まるで馬のいななきだ、とケナされたが、偏見なしに聞けば明らかに人間の泣き声にもっとも近い。そのサウンドとともに「ロンリー・ウーマン」の奇妙に不安定なリズムもオーネットの革新性の重要な側面だったのに、当時その点はあまり注目されなかった。モンクの『ブリリアント・コーナーズ』にしてもミンガスの『直立猿人』にしても、リズム上の重要な試みの面はいつも評論家に見過されてきた。

オーネットのこの59年のレコーディングが結局はその後の新しいジャズの出発点となった。それが60年代に入る半年前になされたというのは、まことに象徴的である。60年代と70年代、オーネットのつけたジャズ革新の火は燃えひろがり、そして、下火になった。まだ消えてしまってはいないが、いま盛んに燃え続けているとはどう見ても言えそうにない。そんな70年代の最後の年に、20年前のオーネットの協力者だった人たちが、あの「ロンリー・ウーマン」をひっさげてグループとしての名乗りを挙げたことに、ぼくたちが注目せずにいられないのは当然だろう。

新しい「ロンリー・ウーマン」をオーネット自身による20年前のオリジナル演奏と聞きくらべてみる。聞く

CamScannerでスキャン

ものの心臓の鼓動を狂わせるような不規則に揺れ動くリズムは、かなり忠実に再現されている。だがどうもはくには、チェリーのトランペットとレッドマンのテナーが、ものたりない。オリジナル演奏のもっていたウメキの強烈さにくらべると、こんどのチェリーとレッドマンは泣き方が控えめだ。これは冒頭の「ロンリー・ウーマン」だけでなく、アルバム全体に感じられることで、76年に4人が初めて一緒にやった『オールド・アンド・ニュー・ドリームズ』とくらべても、チェリーとレッドマンは、悪く言えば迫力を欠いている。

もっと丁寧な言い方をするなら、こんどのアルバムは、メロディ、リズム、ハーモニーを対等の関係に置くことによってそれぞれの要素が自由なラインを作り出し、ぶつかり合いながら全体として高次元の統一を達成してゆくという20年前のオーネットの革新的なジャズのグループ表現の方法論を、いまの時点で生まれ変わらせ新しい生命を与えることには成功しているが、そのようなオーネットの音楽を内側から支えていた悲しみ、怒りといった情念が、オールド・アンド・ニュー・ドリームズには薄いのである。

20年前のオーネットの音楽は、いくら革新的ではあっても確かにブラック・ミュージックだった。ブルースの情念があった。それに対し、オールド・アンド・ニュー・ドリームズはブラック・ミュージックでない、とは言わないが、オーネットの音楽（オールド・ドリーム）を再生させよう（ニュー・ドリーム）といったコンセプトそのものが、ぼくにはヨーロッパ芸術の発想であるように思えるし、アルバム全体の魅力もつまらなさもともに、このグループの知的な態度からきているのではないかと感じられるのだ。4人のうちただひとり白人であるヘイドンの作った「ソング・フォー・ザ・ホエイルズ」というのが最後に入っている。ベースの弓弾きで鯨の鳴き声を巧みに模した曲で、捕鯨反対のメッセージを託したものだが、こういうメッセージを音楽に持ち込もうとする姿勢は、20年前のオーネットやヘイドンやチェリーを支えていた情念とは大きく隔たる。

それを言っても仕方あるまい。20年間にジャズも、黒人の置かれている社会情勢も、大きく変わったのだから。でも、この新しい「ロンリー・ウーマン」が、80年代のジャズを予感させるよりも60～70年代ジャズの終止符と見える作品であることは、やはりさびしい。

80年代ジャズをマレイに賭ける

ここ4、5年のジャズのレコードの中で断然ぬきんでているのが、ジャック・ディジョネットの『スペシャル・エディション』（ECM）だ。前にこの欄で、ドン・チェリーたちのグループ、オールド・アンド・ニュー・ドリームズのレコードを、80年代のジャズを予感させるよりも60～70年代ジャズの終止符と見える作品であることはやはりさびしい、と書いた。そのすぐあとで同じレーベルから出たディジョネットのニュー・アルバムが、まさにオーネットの拓いた道を80年代へと推し進めるものとなり得ているのは、ほんとうにうれしいことだ。

オールド・アンド・ニュー・ドリームズのアルバムは、オーネットが20年前に示したジャズ革新の原点へと立ち返ることによって、いま混迷の底にあるジャズ界に再出発の契機をもたらそうと試みていたが、形のうえで20年前のオーネットに帰るだけで、残念ながら形を内から支えるエモーションの水位が低く、結局は60年代への回帰にとどまり80年代への起動の力は持ち得ていなかった。それに対し、このディジョネットのアルバムは、溢れるほどの悲しみや怒りがあるだけでなく、たくましい確信と活力がみなぎっている。その手ごたえが実感できるから、ぼくはこれは近年まれな充実したジャズ・アルバムだと言い切れるし、ジャズの80年代に希望を見出すこともできるのである。

このアルバムの演奏メンバーは4人から成る。アルト・サックスのアーサー・ブライスとテナー・サックス、

CamScannerでスキャン

1970年代末のデイヴィッド・マレイはすばらしかった。ヨーロッパで次々にLPを出し，そのどれもがスリリングな熱演だったが，ほとんど日本では発売されなかった。この写真はそのころのヨーロッパ盤から。すっかり覇気を失った近年の録音はDIWから何枚も発売されている。

CamScannerでスキャン

バス・クラリネットのデイヴィッド・マレイという、こんにち望み得る最高のホーン・マンふたりが参加していて、ドラムスがリーダーのジャック・ディジョネットなのだが、いつものとおりディジョネットはピアノも弾けばメロディカも吹く。ときにはブライズ、マレイにディジョネットのメロディカとウォーレンの弓弾きベースで、四声のハーモニーも作り出す。つまり重複録音なしでかなり厚いサウンドが作れる。

第1面を構成する「ワン・フォー・エリック」と「ズート組曲」の2曲と、第2面に3曲入っているうちの「インディア」が、テーマに始まりアドリブ・パートを挟んで再びテーマで終わるという伝統的な形で演奏される。残りの2曲のうち、演奏時間がいちばん短い「セントラル・パーク・ウェスト」は最初から最後までアンサンブルで演奏されるノー・リズムの曲、「ジャーニー・トゥ・ザ・トゥイン・プラネット」はカッチリ作曲された部分とフリーな絡み合いの部分とを持つ曲で、ぼくにはこの2曲は、ECMレコードのオウナーのマンフレッド・アイヒャーの注文に応じて用意された作品ではないかと思える。それなりに面白くはあるが、前衛芸術を衒った感じもあって、あまり好きではない。だから率直に言ってぼくのこのアルバムに対する評価は「ワン・フォー・エリック」「ズート組曲」を収めた第1面と、第2面のうち「インディア」だけに与えられたものと思っていただきたい。

収録曲目のうち「インディア」と「セントラル・パーク・ウェスト」はジョン・コルトレインの作品で、残りの3曲はディジョネットの曲だ。

「ワン・フォー・エリック」はもちろんエリック・ドルフィに捧げたもので、マレイがバス・クラリネットを吹いているが、曲そのものはドルフィ的というよりオーネット・コールマンかアルバート・アイラーの感じに近い。テーマはオーネットの『ザ・シェイプ・オヴ・ジャズ・トゥ・カム』に入っていた「ピース」に似たメロディと「ロンリー・ウーマン」のようなリズムを持ち、クネクネ折れ曲がったメロディを吹くアルト・サックスとバス・クラリネットにベースとドラムスが不規則なビートで揺さぶりをかける。それからマレイのバス・クラのソロになり、不安定なリズム感はさらにとらえどころがなく、それを無視するかのようにマレイは、

CamScannerでスキャン

広い音域と変化に富む音色を駆使して、イマジネイションに満ちたフレーズを織ってゆく。だが、こっちの体を揺けているうちに、ある大きなウネリに包まれているのに気づく。不安定と思えたリズムは、波長の長い、大きなウネリを持っていたのである。

マレイはやはりコルトレインやドルフィよりもオーネット・コールマンやアルバート・アイラーの部類に属するミュージシャンだ。瞑想的なコルトレイン、理知的なドルフィに対して、マレイはコールマンやアイラーと同じく情動的だ。それに、イントネイションもコールマンやアイラーの系統だ。フレーズのアタマにアクセントをつけず、まん中へんにギューッと力を入れて、こすりつけるような感じに吹く。こういう吹き方は、悲鳴みたいになりがちで、コールマンもアイラーもよくサックスで泣き叫んだが、マレイはそんな吹き方をしながらも力強く堂々としていて、雄たけびのように響く。そこがぼくは大好きだ。とくにこの「ワン・フォー・エリック」でのソロは、ディジョネットのドラムスと高度に感応し合いながら、単に情動的であることを超えたスケールの大きいものにしていて、すばらしい。

そのマレイとディジョネットの作り出すウネリがフワーッと大きくなったところで、テンポが速度を増してソロはブライズに渡る。さらにベースとドラムスのソロを経て、再びテーマが合奏されるが、最初のテーマとちょっと違ってせせこましくすぼまりになっており、だんだん形が崩れて、奇妙な不安感を聴くものに与えながら終わる。

「スート組曲」と「インディア」は、先ほど書いた厚いハーモニーがテーマで用いられていて、前者はどこかエリントンを思い出させる。マレイのソロは「ワン・フォー・エリック」に劣らずスリリングで、どうやらぼくはリーダーのディジョネット以上にマレイに惹かれながらこのアルバムを聞いている。

そう、誰よりもデイヴィッド・マレイに、ぼくは80年代のジャズを賭けているのである。

CamScannerでスキャン

ジャズの芸術指向がもたらした形骸化

80年9月『ミュージック・マガジン』

(80年) 7月23日、キューバのフュージョン・グループ、イラケレの初日公演を聞いた。その印象は、ケタタマシイの一語に尽きる。最悪なPA(ミキシングをしたのはキューバから同行したエンジニアだから、あのPAにはイラケレの意図が反映されていたはず)のせいもあるが、音楽じたいが、やたらにギャンギャンわめきたてるようなしろものなのである。ところが、一部の聴衆にはそれが大受けだった。大ざっぱに言って、イラケレの演奏がエクサイティングになればなるほど、聴衆の約半数はますますシラけ、あとの約半数はますます悪乗りする、という感じのコンサートだった。

リーダーであるチューチョ・バルデスがキーボードで4小節くらいのフレーズを弾くと、トランペットのアルトゥーロ・サンドバルがそのフレーズを真似して吹く。なるべくトランペットで吹きにくそうなフレーズをチューチョが弾くと、アルトゥーロがちょっと困った様子をしてみせてから何とかそれらしいフレーズを吹きこなす。バンドのメンバーたちも冷やかしたり励ましたりワイワイとはやしたてる。こんな、さんざん使い古された陳腐なギミックを長々とやる。すると、その約半数の客たちは、拍手だけでは物足りなくてウォーッと叫んで感動を表明するのだ。フレーズを真似ながらの掛け合いも、もっと素朴な音楽、例えばスリーピー・ジョン・エステスのギターとハミー・ニクソンのハーモニカのあいだでやったりするのなら、ほほえましいエンタテインメント性の発露として楽しく聞けもしよう。だが音楽全体がギミックのかたまりみたいなイラケレの

CamScannerでスキャン

るところなんだな、と了解してチャンと拍手し歓声を挙げるといったナレアイが唯々諾々と行なわれるようになってしまっては、安っぽいクスグリや客いじりとか露骨な拍手の催促に簡単に乗ってしまう漫才の客と同じ低級さだと言わざるを得ない。

ギミックやトリック・プレイだけの問題ではない。拍手目当てのあの手この手が使われたりしない、もっとおとなしくてマジメなジャズ・コンサートのほうが、かえってイヤラシイという場合もある。一昨年（78年）9月に集英社とTBSの主催する〝モンクレー・ジャズ・フェスティヴァル・イン・ジャパン〟というのが日本武道館で行なわれたが、当時『ミュージック・マガジン』のレヴューにも書いた（のち『ブラック・ミュージックとしてのジャズ』209ページに収録）ように、あのコンサートの和気アイアイのムードは何とも気持ち悪かった。大ベテランのジャズ・プレイヤーが集まって、形の上ではチャンとした演奏をくりひろげ、客もお行儀よく拍手を送り、実に楽しくうるわしいジャズ・コンサート、というふうに一見思えるものだったが、実はほとんどのプレイヤーがただ手慣れたフレーズを適当に並べているだけで、破綻もないけどまるっきりノー・スリルという、表面を取りつくろっているだけの張り子細工みたいなしろものでしかなかった。

問題なのは、ジャズ専門の評論家からこのコンサートへの批判がまるで聞かれなかったことである。

ぼくの書いたコンサート評では、9月だからって「枯葉」に「セプテンバー・ソング」に「オータム・イン・ニューヨーク」てな選曲からしてお座なりな姿勢が知れる、と指摘したが、やや真剣にプレイしてたのはサニー・スティットだけで、ディジー・ガレスピーほかの人たちはヤル気のかけらも見られなかったことを、いまも不快感とともに思い出す。かつてはジャズの演奏には真剣勝負の気迫が求められ、それの欠けてる演奏は、厳しく批判されるのが当然だった。いまは表面的にカッコつけただけの演奏で通用してしまうようになったのだろうか。

ぼくはこのところジャズ・コンサートに行く気がしなくなっているので、批判しようにも実例の手持ちがなく、仕方なしにこの原稿もイラケレのことから書き始めたりしたのだが、その少ない体験の中でもうひとつ思

CamScannerでスキャン

い出すのが、田園コロシアムでのVSOPだ。"モンタレー"の前年の夏のことだった。スーパースターを集めたVSOPの顔ぶれは人気をあおるに充分だったが、その演奏はおソマツで、ウェイン・ショーターってなぜジョー・ザヴィヌルだのハービー・ハンコックだのって金儲けのうまい策士たちに利用されてばかりいるんだろう、と歯がゆくなってしまった。このときも、白石かずこさんが『ジャズ批評』のエッセイで、てんでんバラバラの寄り合い世帯でお寒い演奏だったことにチラッと触れたの以外に、ぼくの目に触れた批判は皆無だった。

それと対比してみると、例えば日暮泰文くんがマディ・ウォーターズにぶっつけた批判（本書388ページ参照）なんてのは、逆にあまりにも厳しいという感じがしてしまう。いま手もとにある『ザ・ブルース』41号では高地明くんが「マディがいま歌うことを内から支えるものの非常な脆弱さ」という書き方をしている。マディは"モンタレー"でのガレスピーたちのような露骨な手抜き演奏はやってないし、イラケレのように大向う受けを狙った安手の煽りもやってない。いまの彼としては一応せいいっぱいに歌った。もちろん、ブルースとジャズとは違う。ぼくはやっぱり根本的にブルースは民俗音楽だと思っており、だからこそジャズ以上にスポンテニアスでなければならず、形骸化したブルースなんてナッシングだと考えるから、その意味で日暮くんたちが歌を支える内実を問うのは正しいとわかっていながらも、それをマディにモロ突きつけるのは酷じゃないかと言いたくなる。それはそれとして、ここでぼくが指摘せねばならないのは、近年の日本のジャズ批評において、ミュージシャンの心の中で演奏を支えているものが強固か脆弱かといった角度で問題が語られたことが果たしてあっただろうか、ということである。

ぼくはいま、ジャズはブルースとは違うと言った。もしブルースは[illegible]

ャズはそれにくらべて芸術音楽の要素が[illegible]

評よりも、技法や[illegible]

払う人たち、小説や詩を書いたり絵や写真をやったりしている人たちが、心の高揚を支えてくれるような何ものかを求めてジャズに耳を傾けたものだったが、もしジャズが技法や様式だけを問われるような音楽なら、あんな思い入れの対象にならなかったはずだ。ぼくなんかもサラリーマンだった60年前後にジャズ喫茶にも通いレコードも買ってモダン・ジャズにのめり込んだ口である。それはやっぱり、ジャズを内から支えている精神的なサムシングに共感を抱いたからこそだった。

そのあとどんおかしくなったのはジャズ・ミュージシャンのほうか、批評家も含めたリスナーのほうなのか。これはニワトリが先かタマゴが先かみたいな話だが、とにかく時代が70年代に入ると同時に、やってる側も聞いてる側も、ある種の混迷に陥っていったように思われる。

あのアンプやらスピーカーやらの原色の広告でボテボテとふくれあがって世界一の厚さを誇る日本のジャズ雑誌が、ジャズ・ディスク大賞なるものを設定した第1回が67年の分で、受賞作はオーネット・コールマン『ゴールデン・サークル』、第2回もオーネットの『クロイドン・コンサート』、その次はぼくも高く評価した『リベレイション・ミュージック・オーケストラ』だった。チャーリー・ヘイドンを中心にしたリベレイション・ミュージック・オーケストラは、まさに技法や様式よりも精神において、大きなパワーを感じさせるものだった。

第4回が70年度だが、ここから受賞作の傾向が大きく変わる。すなわち70年『ビッチズ・ブルー』、71年『ウェザー・リポート』、72年『リターン・トゥ・フォレヴァー』となるのだ。

やはりマイルス・デイヴィスの『ビッチ…』がターニング・ポイントだった、ということからすれば、ニワトリが先かタマゴが先かの問題は、時代の方向を転換するイニシャティヴをとったのはミュージシャン側だった、と言えるのかもしれない。そして、その変化の方向が何を意味するかを的確にとらえ、それをふまえたうえでの厳しい批評をくだしてゆくことは、評論家にとっては至難のわざだった。そこからひとつの混迷が生じたことは否定しがたいように思われる。

CamScannerでスキャン

[illegible]

マンが従来からの（アクースティックな）ジャズ楽器を用いながらハーモニーなどの音楽的な面でそれまでのパタンになかった新しいことをやったのに対して、マイルスの『ビッチ…』はサウンドを電気化するという方向への試みだった点だ。パーカーやコールマンのように誰もやったことのない前衛的なことをやったというより、マイルスはなんとロックやソウルといった他分野で既に行なわれているエレクトリックなサウンドやビートをジャズに採り入れたのであり、ジャズ・リスナーの頭の中にはロックやソウルはジャズよりもレベルの低い、遅れた音楽という先入観があるから、『ビッチ…』でのマイルスの試みを〝前進〟と認めるのには大いに心理的抵抗があった。

もうひとつ重要なのは、パーカーやコールマンのばあい新進ミュージシャンが新しいコンセプトをひっさげて登場したというのだったのに対して、『ビッチ…』はジャズ界最大のスーパースター、マイルス・デイヴィスが、彼自身のそれまでの音楽をかなぐり捨てて新しいことをやり始めるという形で提示された点だ。だからいくら認めるのに抵抗を感じても、あんなのゲテモノだ、といって無視し去るわけにいかず、その影響力は甚大だった。この点は、リスナー側だけでなくミュージシャン仲間に与えた影響の面でも大きく作用しただろう。オーネット・コールマンの衝撃的サウンドはほとんどの先輩ミュージシャンに冷やかな目で見られ、彼の影響を受けたのは幾つかの例外を除いて後輩たちに限られていたと言えるが、なんせ御大マイルスがロックっぽいことをやり出したとなれば模倣者も出やすいのである。

もちろんぼくたちはロックやソウルがジャズより低いとか遅れてると思わないし、『ビッチ…』を聞いて、何もマイルスがロックなど真似ることはなかろうに…といった受け取り方はしなかった。ぼくは『ビッチ…』を、マイルスのニュー・ブラック・リズム・ミュージック、と呼び、黒人大衆の体の中にある踊りのリズム感

CamScannerでスキャン

CamScannerでスキャン

たがこうしたジャズの足跡をふり返ってみると、ぼくはやはり、ジャズという音楽がもともと持っていた体質が、そこに現われているように思えてならない。さきほどジャズ・リスナーはロックやソウルを低く見ていたと書いたが、もともとジャズは、アメリカ黒人の民俗的伝統の中から生まれながらも、民俗的なものを振り捨てて芸術音楽を目さそうとする強い上昇志向をもっていた。ブルースと違って技法と様式が重視される、と前に書いたのもそのせいだ。

昨年（79年）夏、パウロ・モーラ、ジャルマ・コレーアたちの〝ブラジリアン・カーニヴァル79〟が来たあと、パーティで油井正一さんと立ち話をした。ブラジルに行ったことのある油井さんは、その参加バンドのひとつを指して、向こうに行けばあんなのはそこらへんの駐車場でやってるよ、という意味のことをおっしゃった。ステージでやるコンサートならばもっと音楽的に磨き上げたり、見せる演出を工夫したりしなきゃ高く評価できない、というわけだ。確かにあのカーニヴァルの、ことにぼくがいちばん気に入ったサンバカーナなんてのは、駐車場は極端としても、場末のキャバレーでやってるのをそのまま持ってきた感じで、芸術的洗練とはほど遠い。ぼくはそこがよかったと思ってる。ほんとにそこいらの駐車場で日常的にやってるような音楽が聞けたら、もっとよかったろう。あるいは、あんなの20年代のミシシッピー・デルタに行けば田んぼの中で百姓がやってたよ、というようなブルースがいまステージで聞けたら大感激疑いなしだ。そういう素朴なままの音楽を金払って見るのがバカらしい、かどうかという価値観の違いを端的に言えば、ぼくは民俗音楽的な価値観であり、油井さんは芸術音楽的な価値観に近い。

油井さんはぼくが評論家の先輩として尊敬する方だが、70年代に入ってからのジャズの見方は、ぼくとはだんだん開きが大きくなったように感じる。リターン・トゥ・フォレヴァーがジャズ・ディスク大賞をとった直後に放送番組でご一緒し、ほんとにあのレコードを高く評価するんですか、なんて油井さんに詰め寄ったことも憶えている。ぼくは、油井さんはほんとはクロスオーヴァーだのフュージョンだのと呼ばれるような音楽すべて好きじゃないんじゃないかと勝手に憶測している。『レコード芸術』で油井さんが海外盤の紹介で取り上

CamScannerでスキャン

げてこられたレコードは、いわゆるメイン・ストリームのジャズばかりで、フュージョン的なものは全然含まれていないが、また同時に、ひところロフト・ジャズなどと呼ばれた前衛的なジャズもほとんど出てこなかった。それをぼくは残念に思う。

別に油井さんだけ批判するつもりはない。結局はジャズそのものも、評論家やリスナーも、大幅に混迷状態にあるというのが現実なのだ。それをぼくは、ジャズがもともと持っていた芸術志向が当然に行きつかざるを得なかった地点だと見る。いわゆるクラシックと呼ばれる芸術音楽なんかもっともっとひどい混迷の中にある。クラシックと違うのは、ジャズが芸術志向と同時にアフロ音楽としての民俗的な要素をも細々ながら保っていた点であり、80年代のジャズは、その要素をどうやって今日的に発展させてゆくかを真剣に追求するところにしか生き続ける道はないし、それをやりとげるには技法や様式ではなく高度の精神性が必要となる、というのがぼくの見方であり、先に触れたマイルス、ザヴィヌル、コリアたち主流の流れとは別のところでロフトなどに拠った少数派の人たちがそうした精神を持ち続けてきた。そういう人たちとしてアート・アンサンブル・オヴ・シカゴやその周辺の連中、サン・ラからジャック・ディジョネット、チコ・フリーマン、アーサー・ブライズ、そして誰よりもいちばんに、デイヴィッド・マレイに期待をかけている。

例のぶ厚いジャズ雑誌に、主な評論家による新譜レコードの採点表というのがある。今年3月号で、ぼくが極めて高く評価したディジョネット、ブライズ、マレイたちの『スペシャル・エディション』に、油井さんは4星半をつけておられる（もちろん5星満点だからこれは低い評価とは言えない）。その隣に並んでいたのが山本邦山『無限の譜』で、油井さんはこちらは5星だった。これはぼくがサド・マゾ・サウンドときめつけたシロモノで、ぼくの採点は10点満点の2点。この月はほかに、エグベルト・ジスモンチ『マジコ』、テリエ・リピダル『ミステリー・マン』など、ぼくには自己陶酔、思い入れたっぷり、コケオドシとしか聞こえない気持ち悪いレコードがあかったが、こういうのがジャズ評論ではほめられている。電気過剰のフュージョンがとうとう最後につくようになってしまうと、その反動であるかのごとくアクースティックでイヤにモッタイぶって哲学

CamScannerでスキャン

[illegible]。これは実は反動ですらなく、延長線上の現象に過ぎない。フュージョンの精神性欠如から逆に精神性過剰の哲学ジャズに走ったようにも見えるがこれも本質的には逆転などしていない。ニセの精神性でしかなく、人の心に音楽を自然に生み出すスポンテニアスなものが欠けてる点では同じなのだ。デイヴィッド・マレイにはそんなイヤラシい作為性はない。マレイは77〜78年あたりに数多くのライヴ・アルバムを作っている（日本では1枚も発売されず）が、それらにしても『スペシャル・エディション』にしても、よく耳を傾ければ、自然に胸に湧き上がるものをストレイトに即興演奏に表出しているのが聞き手にそのまま伝わり、その充実したスリルこそジャズが本来もっていた最大の魅力であることは誰にも了解されるはずなのだが…。こういうジャズ本来の魅力よりも、あやしげな哲学的ふんいきで人をたぶらかすような、いわゆるクラシックの前衛音楽が落ち込んでいるのと同じところへ行ってしまったハッタリ・ジャズが幅をきかせていることの奇妙さに、ジャズ・リスナーたちはなぜ気づかないのだろう。

そして、その種のハッタリのさらに安手なのがキューバのイラケレだというのは、なんとも情けない話だ。この原稿を途中まで書いた日、ムゲンでソウル・シンガーのデニーズ・ラサールを聞いた。ある種の低俗さを魅力とするデニーズは、ジャズ評論家には安キャバレーのショウとしか思えないかもしれないが、何の気取りもないストレイトなウタが聞けて、ぼくは大満足だった。たまたまムゲンに入るとき、その前をイラケレのチューチョ・バルデスが歩いていた。ぼくはデニーズを聞きながら、もしチューチョをここへ引っ張り込んで、この歌の持っているナチュラルなものがあんたの音楽には欠けてるんだよ、と言ったら彼はどう答えるだろう、なんてことが頭をかすめたのであった。

CamScannerでスキャン

ニューオーリンズの新鮮なバンド

85年10月『中央評論』

[illegible]

ウィントン・マーサリスもトランペッターで、兄のブランフォードはテナー・サックスだが、さらにダーティ・タズン・プラス・バンドなんてのまで出て来たのは、ニューオーリンズにはまだ管楽器奏者の土壌が生きているということなのだろうか。

ダーティ・タズン、という名称から、英語のわかる方は、12人編成だろう、と推測されるかもしれない。残念ながらその推測はハズレである。ダーティ・タズン（汚い1ダース）とは、むかしからアメリカの黒人の子供たちがやってきた遊戯の名称だ。それをグループの名前に援用したこの新しいブラス・バンドは、8人のメンバーから成る。トランペット2本、トロンボーン、サックス2本、スーザフォン、スネア・ドラム、バス・ドラムという8種の楽器によるアンサンブルである。普通ジャズでは、ひとりのドラマーが、スネア、バス、タムタムなど各種のドラムをセットに組んで全部を担当するのに、このグループはスネアとバスがひとりずつ。これは明らかに、行進するときのブラス・バンドのやり方を取り入れたものだ。

ニューオーリンズのブラス・バンドの伝統をうけついだ、とはいっても、ダーティ・タズンの演奏は完全に80年代の音楽だ。キング・レコードのコンコード・レーベルで出た『ザ・ダーティ・タズンの演奏は完全に上』という彼らのデビューLPの曲目には、セロニアス・モンクの作曲したモダン・ジャズの名曲「ブルー・モンク」や有名な「キャラヴァン」なども入っているし、民謡の「リル・ライザ・ジェイン」なんてのまでや

演奏を聞くと、若々しくみずみずしい感覚にあふれているのに気づく。演奏が、明るく楽しく、何より

CamScannerでスキャン

新鮮だ。ブラス・バンドという言葉から想像されがちな重苦しい押しつけがましさなど、どこにもない。演奏上で軽さを出すのに成功した一番のポイントは、スーザフォンだ。アーチー・ジョン・フィリップス・スーザの名に因むこの楽器は、一般にチューバとして知られるあの巨大な管楽器群の中でも最大の奴である。これを吹いているのはまだ20歳にならない（録音の時点で）若者だそうだが、すごいパワーとテクニックで、速いフレーズを楽々と吹きこなす。ちょうどロック・バンドでエレキ・ベース（ベース・ギター）が弾くのと同じフレーズを、この見かけの楽器で吹いてしまうのだ。技術的に驚嘆に値することだが、これによって、ブラス・バンドというとかく音楽的に鈍重でありがちな演奏形態によって、驚くべき新鮮さを持った音楽が作り出されているわけである。

もちろん、すぐれているのはスーザフォニストだけではない。サックス担当のふたりはかなりのヴェテラン・ミュージシャンだが、彼らのプレイもユーモラスな軽みがある。そしてスタッカートの効いた、歯切れのよい吹きっぷりだ。全員がそうだから、バンドは絶妙なリズム感を出す。その活気あるリズムに乗り、ソロとソロとが助け合い、音楽をどんどん前のほうへ進めてゆく。ブラス・バンドだから行進は得意、ではあろうが、このバンドの進み方はほとんど疾走感と呼びたいスピードだ。

彼らがお葬式を先導する仕事をしていたかどうかは不明だが、1978年あたりから地道に活動していたのを、ジャズ界のプロデューサーが見つけ出してきて、3年前からあちこちに引っぱり出し、たちまち評判になった。日本ではようやく最初のレコードが出たばかりだが、さて楽器編成が特異なだけに、これから大きく活躍するか、マンネリ化してゆくかは、予想がつかない。

このところ日本のジャズ雑誌は、ジャズに黄金時代がやってきた！と大ハシャギである。新伝承派の台頭でジャズは空前の活況を呈し始めた、のだそうだ。

新伝承派というこの耳なれぬ名称、トランペット奏者ウィントン・マーサリスを筆頭とする優等生タイプの若いミュージシャンの一群を指す。前衛的だったり過度に個性的だったりせず、耳に心地よい常識的な演奏をする。はっきり言えば保守派にほかならないのだが、それでは古ぼけた感じがするから、新伝承派なんてネイミングをデッチあげた。ジャズを危険性のない〝オトナの音楽〟として売ってゆこうとするレコード産業とジャズ・ジャーナリズムの思惑が、露骨に見えすいている。

そんな風潮が急速に盛り上がるなかへ、テナー・サックス奏者のデイヴィッド・マレイがニューヨークからやってきた。

マレイは、戦闘的だった60年代ジャズの姿勢を今なお保つ少数派の先頭に立つ人。そんな彼に、わが国のジャズ雑誌は冷淡で、初めての来日公演がやっと実現するというのに、歓迎記事などまるで見かけなかった。

4月8日、東京・銀座のヤマハホールでの彼の演奏は、残念なことに、期待を裏切るものだった。今回は彼自身のグループではなく、ピアノのジョン・ヒックスのトリオにゲストとして加わっての来日という不本意な形だったが、このトリオたるや、マレイが実力を発揮できる共演者では全然なかった。彼の悪戦苦闘ぶりは

CamScannerでスキャン

痛々しいほどだったが、終幕近くで、ようやくその豊かな感性の一端を示すところまでこぎつけた。

商業主義ジャズの黄金時代は真のジャズの冬の時代にほかならないと、あらためて痛感させたマレイの来日公演の数日後、いいジャズをやるにはミュージシャン主導型のコンサートしかないことを実証する催しがあった。

4月14日、東京・水道橋の労音会館で、6時間あまりにわたった東京ニュージャズ・フェスティヴァル。どくとる梅津バンドを始め、すべて日本人だが、どのバンドも演奏に気合が入っていて、ジャズ雑誌が何を言おうとオレたちはオレたちのやりたいジャズをやるぞ、と宣言するような力強いコンサートだった。

CamScannerでスキャン

新伝承派ってナンだ?

SJ誌の愚劣なイチャモンを粉砕する

86年3月『レコードコレクターズ』

バカげた勘違いでワメキ散らすSJ誌

昨年の話を今ごろ持ち出すなんて鬼が笑うかどうか知らないけど、85年10月号の『スイングジャーナル』に、なんと「come on!! 中村とうよう!!」という記事が出た。ミュージシャンでもないワタクシごとき者の名が見出しになるとはおそらくあまり前例のないことで、なんとも光栄の至りである。さっそくご返礼いたさねばならぬところだったが、あいにくそのころ単行本『大衆音楽の真実』の原稿書き、さらに校正、脚注作り、索引作りなどが忙しく、極力それ以外のことに時間を割かないようにしていたので、編集部のものが、こんな記事が出てますよ、と言ってきたのを、どうせまた見当違いのアホなこと書き立ててるんだろ、ヒマになってからユックリ読むよ、とウッチャったままにしていた。

『大衆音楽の真実』もなんとか完成し、年末の雑用も片づき、そうそう何か出てたっけ、と同誌の記事を引っぱり出してみて、吹き出しちゃった。案のじょう、あまりにもアホらしくてとてもマトモにケンカする気になるような内容じゃない。ほうっておけばいい、と一旦は思ったが、読者の中には場外乱闘とやらを期待して待ちわびている人もおられるかもしれない。ぼくがグウのネも出ず反論をあきらめて引っ込んだ、などと勘違いするバカが同誌周辺にいないとは限らない。同誌の愚劣なケンカの売り方など無視して一向にかまわないと

CamScannerでスキャン

しても、やはり80年代なかばに出てきたジャズの新しい動きそのものは、知らぬ顔で済ませるわけにもいかない。一応ぼくなりに現時点での〝新伝承派〟問題に対するコメントをしておいたほうがいいかな、という気になった。

そうなると、順序として『スイングジャーナル』10月号の記事について、まず触れておかないわけにはいかないだろう。

そもそもの発端は、朝日新聞の85年4月20日の夕刊文化面〝土曜の手帳〟の「悪戦苦闘のマレイ　ジャズ〝黄金時代〟の陰に」なる文章だ（タイトルを変えて本書451ページに収録）。何年も前から土曜日の夕刊にかなりのスペースを取って掲載されているこのコラム、読者はご存じだと思うが、新聞によくある匿名コラムの常道で、執筆した人の名前の代わりに一文字だけの略号を記している。問題の4月20日の「悪戦苦闘のマレイ」は（中）という略号になっていた。

こういう略号の正体を、実は誰々なんじゃないかな、などと推理するのは、何を隠そうぼくも大好きで、以前、ジョン・レノンが射殺された直後の〝土曜の手帳〟に下らないことを書いていた（釣）を、田川律に違いないと見破って、増刊号『ジョン・レノンを抱きしめて』で制裁を加えてやったら、それきり〝土曜の手帳〟に（釣）の署名は登場しなくなった、なんていう事件もあったくらいだ。この例でもわかるように、略号は必ずしも姓名の一字を取るとは限らない。だから（中）は中村とうようかもしれないし、中のつかない名前の人物かもしれないわけで、そのへんは読者が想像をたくましくして楽しめばよい。

さて、問題はそのコラムの内容だ。

新伝承派の登場でジャズが黄金時代を迎えた、などとジャズ雑誌が大ハシャギしている一方で、戦闘的なジャズを守り続けるデイヴィッド・マレイの初来日は不本意なメンバーと共演させられて悪戦苦闘と言うべき演奏になっていた、と伝え、マレイが来日するというのにジャズ雑誌は冷淡で歓迎記事もやってないじゃないか、とつけ加えたのが、このコラムだ。それを見てカッとなった『スイングジャーナル』10月号は、こんなふうに

CamScannerでスキャン

[illegible]ウィントン・マルサリスをはじめとする新伝承派への一方的な批難へとすり替ってしまっていた。このこと自体、稀にみる珍事で、天下の朝日ともあろうものがと首をひねらざるをえない…〉

もうひとつ、寺島某なる三枚目（コテアン）が同誌6月号の執筆者近況報告欄みたいなところに書いた〈これ、コンサート評に名を借りた氏の個人的な新伝承派コキオロシ記事〉というのも引用再録している。

いやどうも、あいた口がふさがらなくて救急車を呼ばなきゃならないね、まったく。朝日を読んだことのある人なら知ってるように〝土曜の手帳〟は誰が見たってコンサート評と間違えるはずないんだけどねえ。朝日の夕刊のコンサート評は（クラシックを除けば）文化面ではなく娯楽面に、一目でコンサート評とわかる形で掲載されるのに対して〝土曜の手帳〟は文化時評の欄、つまり何らかの話題に関連して最近の動きとか風潮を伝えるという、新聞や雑誌によくあるパタンの囲み記事であって、コンサート評ではないことを特徴としてずーっとやって来てるわけよ。それを『スイングジャーナル』が横あいから〈本来ならコンサート評であるべきものだ〉などと勝手に決めつけたのだから、朝日新聞の社長さんは暗闇から跳び出した通り魔にいきなり出刃包丁で突き刺されたくらいビックリなさったでしょうな。まさに〝天下の朝日〟が〝稀にみる珍事〟に遭遇したというわけだ。どこにもコンサート評なんて看板など掲げていないのに〈コンサート評に名を借りた〉というのも前代未聞のイチャモンのつけ方で、借りた借りたとワメかれても、まるで借りたおぼえがないからお返ししようがないんだよね。

頭にカッと血が昇って前後の見境いがつかなくなったのだろう、というのが同情的な見方だけど、血が昇る以前に、要するに日ごろ新聞もロクに読んだことがなくて読み方がわからなかった、というのがアタリでしょう。なにしろ肝腎の〝土曜の手帳〟を〝土曜の手帖〟などと誤記してるくらいだ。まがりなりにも雑誌の編集者ならば、新聞が定期欄の名称に常用漢字表にない〝帖〟なんて字を使うはずがないのは最低限の常識だが、『スイングジャーナル』はその程度の常識もないのが編集してることを自ら露呈してしまったというオソマツ

ぶり。

問題の〝上曜の手帳〟はマレイの日本公演だけでなく東京ニュージャズ・フェスティヴァルにも触れているし、義務教育修了程度の知性の持ち主なら誰にだって、マレイの公演評じゃないことは一目瞭然なんだけどね。

結局は保守化がジャズの趨勢ってこと

こんな小学生相手みたいな低次元の話にページを費すのはほんとに涙がチョチョギレるけど、売られたケンカだから仕方がない。関連したことを、あと二つ、三つ。

マレイが来日するというのに歓迎記事もやらなかった、という指摘に対して『スイングジャーナル』7月号は〈当誌はキチンと取り上げている（3月号104頁）〉と反論する。へえ、どんな立派な記事をやってたかね、と楽しみに3月号のそのページを開いてみればなんと、スケジュールを挙げただけの単なるオシラセじゃないの。マレイが80年代のジャズ界の最重要人物のひとりだと認識しているならば、お祭り騒ぎ大好きの同誌があんな一片のオシラセで済ませるはずはないし、新譜が出たときのレコード評の扱いを見たってもともと同誌がマレイを重視してないのは天下周知の事実。それならばハッキリと、ウチはマレイなど大物とは思ってません、と言ったほうがカッコウがつく。あんなオシラセごときで〈当誌はキチンと取り上げている〉なんて、あまりにもウソのつき方が稚拙だね。

同じ7月号の記事に〈アメリカ社会における黒人の地位は驚くほど向上し、一応社会は安定して、今度は急速に保守回帰の傾向をたどっている。…そして世代が変わり、あの「アメリカの運動」と言われたワシントン大行進の時、ウイントン・マルサリスはようやく2歳になったばかりだったのである。（中）の時代認識の杜撰さと、時代錯誤は単にアナクロと呼ぶには、あまりにも現実の黒人種の情況を無視したもの言い、馬鹿げた無智蒙昧と断ずるしかない〉とある。

黒人の地位が果たして本当に向上したのかというのが重要な問題なのだが、本質論で議論が高度化すればま

CamScannerでスキャン

ますます物分りのわるいアタマになりそうだから、やめにしておきましょう。そして"土曜の手帳"の（中）の主張と、それに対する『スイングジャーナル』の反論とを、冷静に、しかも小学生にもわかりやすく、比較してあげますからね。いいですか、シッカリ読みなさいよ。

まず（中）は新伝承派について、あれはしょせん保守派じゃないか、と言った。そしてマレイのような戦闘的なジャズ・ミュージシャンは今や少数派だ、とも言った。これがつまり（中）の現状認識であるわけだ。それに対して『スイングジャーナル』がムキになって言い張ったのは、黒人社会が向上し安定して保守化した、ということである。まるで非論理的にトッチラカった同誌の文章を整理するのはホネだが、少なくとも、黒人社会がそのように保守化している中でジャズだけが流れに逆行して今なお戦闘的だ、なんて言おうとしているのでないことだけはハッキリしてるから、結局は、社会全体の保守化の中で当然にジャズも保守化している、と言いたいのだと解するほかない。そのカンジンのとこをハッキリ言わずに突如としてアナクロだの何だのとケンカ腰のセリフに飛んでしまうのが、頭の悪さと面の皮の厚さが同居した、いかにも『スイングジャーナル』らしいところなのだが、とにかく、どう見たって、同誌も（中）も、現状認識においては、ジャズの主流が保守化した、とまったく同じことを言っているわけである。

（中）と『スイングジャーナル』が対立するのは、現状認識ではなくて、その現状に対し批判的な立場に立つか、現状をそのまま容認し追従するか、という、批評の次元においてである。そうでしょう。別にぼくは、どちらの肩を持つわけでもなく公平に見て、わかりやすくまとめてあげたのだから、いくら小学生なみの頭でも、これがわからないはずはないよね。現状認識が一致し、その現状に対する評価において対立している相手に対して〈あまりにも現実の黒人種の情況を無視したもの言い、馬鹿げた無智蒙昧と断ずるしかない〉などとつい口走ってしまったのがどんなに恥ずかしく、ミットモない・ことか、やっとわかったね。

しかも『ミュージック・マガジン』8月号でぼくが〈表面的な現実追認にすぎない〉とごくごく控え目にご注意申し上げたのに対し『スイングジャーナル』10月号で〈冗談ではない。どこをどう読み間違えれば、こう

いう理解が成り立つのか〉などと、恥の上塗りのようなことを言い放ったのだから、いくら皮の厚いツラでも少しは赤くなったでしょう。さあ、そこらに穴でも見つけてさっさと入んなさい。

だけど、現状認識とそれへの評価という、まったく次元の異なることがらをゴッチャにしてしまったのは、単に頭が悪いからだけとは思えない。要するに自分たちは現状を批判の目で見るなんてことをやった経験がないから批判ということが理解できず、（中）が現実を批判したのを、現状認識の喰い違いだと勘違いしたわけだ。あるいは、現実に批判の目を向けるなどとはトンデモない、とウロタエたわけだ。いずれにせよ同誌の根深い現実ベッタリの姿勢のしからしむるところなのである。

この現実ベッタリ体質の最近での典型的な表われが、ほかならぬ新伝承派ヨイショ路線なのだが、その話に行く前に片づけておくことがある。さきほど2度にわたって引用した文章の中に出てきた〈黒人種〉という語だ。言葉尻をつかまえてどうのこうの言うのは今回はなるべく避けるつもりだが、黒人の音楽であるジャズの雑誌で今どき〈黒人種〉などとレイシズムむき出しの用語が使われるとは、あまりのことに唖然とした。これだけはジョーダンめかすわけにいかない。それこそまったく何という時代錯誤、無智モーマイであるか！とオレは本気で腹が立った。

SJさえ認めたフュージョンの商業性

『スイングジャーナル』が最初に新伝承派なるネイミングをぶち上げたのは、84年12月増刊として発行した『ジャズ読本85』の巻頭の中山康樹副編集長による「ジャズ黄金時代到来!!!」という文章だった。

ぼくはこの文章を読んだとき、アッとばかりに、あいた口がふさがらなかったのを思い出す（ワタクシもよくよく口のふさがらない人ですね）。それは、フュージョンの切り捨て方のあまりの見事さに、である。もちろん〝見事〟というのはこの場合、感心したのでなくアキレたことを表わす（今回はバカにもよくわかるように、いちいち断り書きをつけなきゃならないから、面倒でならない）。

CamScannerでスキャン

マイルス・デイヴィスの『ビッチズ・ブルー』やチック・コリアの『リターン・トゥ・フォレヴァー』のころ同様すっと『スイングジャーナル』がフュージョンを積極的に支持して来たことは誰も否定できない事実で、同誌の発行元は姉妹誌としてフュージョン専門の『アドリブ』という雑誌も出している。

それなのに『ジャズ読本85』では、副編集長が〈商業主義がジャズ界を牛耳り、ロックの過度な導入を増長、グループの多くを解散へと追いやった。加えて、ジャズとロックの狭間からは〝クロスオーバー〟〝フュージョン〟なる新分野が生まれ、大手レコード会社はこぞってこの新しいスタイルの音楽にウツツを抜かしはじめた〉と、まるで商業主義やフュージョンや大手レコード会社に批判を投げつけるかのようなポーズでキメまくった。おいおい大丈夫かね、大手レコード会社のフュージョン担当者に読まれたらどうするの、と心配してやりたくなる。

だけど、先ほどの『ジャズ読本85』の引用文を読み直してみれば、この雑誌に珍しい商業主義なんて言葉をなぜここで使用したかがわかる。ここでの商業主義は、イコール・ロック、という文脈で使われているのだ。要するに、ジャズはロックに誘惑されてフュージョンなどという間違った道に迷い込んだのである、と言いたくて、つい商業主義などという柄にもない過激な言葉を使っちゃったのだ。でも、お気の毒ですが、ジャズがフュージョン化したのはロックの責任じゃないんだよね。

音楽的にチャンとした分析力をもつ人が冷静に判断すればわかることだが、フュージョン・ジャズにロックの要素が入っているとしてもそれは決して圧倒的な比率を占めているわけではなく、クラシックのストリングス、ラテンのパーカッション、ソウルのヴォーカル・メロディなどもロックに劣らぬほどの比重で取り入れられているし、それより何より、そのようなさまざまな要素を導入してフュージョンを生み出した責任は、取り入れられた諸要素の側ではなく、取り入れたジャズの側にあることはいうまでもない。フュージョンが飽きられて売れなくなったら、やっぱりロックがよくない、などとほのめかすなんて、実に汚い。

もちろんロックの中に商業主義的なものはたくさんある。しかし、例えばジャマイカ人はロックに触発され

CamScannerでスキャン

てレゲエという音楽を生み出した。レゲエもある種のフュージョン・ミュージックだが、少なくともフュージョン・ジャズのような全面的な商業主義の産物ではない。アフリカなどでもロックが影響してさまざまに民衆的な生命力にあふれた新しい大衆音楽が生み出されている。それらとくらべて、アメリカや日本のいわゆるフュージョン・ジャズ、フュージョン・ミュージックがつまらないのは、ロックの悪影響でも何でもない。要するにそれは商業主義の要請に従って、売れ線狙い第一に作られているからつまらないのである。そんなことはわかりきっている。

理由はともかく『スイングジャーナル』が本当にフュージョンを批判するのなら結構なことだ。チャンと批判なさい、と声援したいところだが、そういう姿勢をハッキリ取るでもなく、二枚舌というか内股コウヤクというか、アイマイな態度を平然と続けるのだからほんとに厚顔無恥というしかない。

例えば先ほどの〝土曜の手帳〟批判が載った7月号を見ると、27ページにはドナルド・ハリスンとチャーリー・パーカーの写真を全面に載せて〈フュージョンは大嫌いだ。あんなジャズでもないものがジャズ・アルバムと呼ばれていることにボクは怒りを感じている〉というハリスンのお言葉を大きな字でドーンと掲げている。本文中に引用されたとかいうのでなく、有難いご託宣として麗々しく掲げてあるのだ。そのくせ、163ページのレコード評には〈ブラジルの香りが巧く溶け込んだ良質のフュージョン〉として、ランディ・ブレッカー夫妻のアルバムが、大きく扱ってある。〝今月のジャズ・レコード〟のほとんど冒頭のほうに特大の扱いになっているのだ。まさにドナルド・ハリスンが〝怒りを感じる〟ようなことが、同じ号で平然と行なわれているわけである。

このような恥知らずなご都合主義こそ『スイングジャーナル』のお家芸である、などと今さら目新しいことであるかのように書き立てたら、笑われてしまいそうだ。同誌の無節操さ、広告主にだけ気がねした誌面作りは、大昔から天下周知の事実だから。

フュージョンに代わって新伝承派ですよ、などと言いつつフュージョンのチョーチン持ちも続ける、これが

CamScannerでスキャン

『スイングジャーナル』の姿勢だ。〈中〉が〝土曜の手帳〟で、ジャズをオトナの音楽として売って行こうとするジャズ雑誌の姿勢を批判したことが同誌の気に入らなかったのは、オトナだけじゃないよ、新伝承派からフュージョンまで、オトナから子供までに愛されるあらゆる商業主義的ジャズをウチは擁護してますよ、と言いたかったわけなんだね。

バーカーを聞き流す鈍感少年がナウイ？

あまりに低次元の話で、バカバカしいとは思いながらも売られたケンカに仕方なく応えてきたが、書いていて完全にシラケてしまった。反論しなきゃならない問題がもうひとつあるのだが、それは後回しにして、ジャズの現状についてのぼくの感想を述べておきたい。

結論から言ってしまうと、ジャズも完全にポスト・モダンの段階になったな、というのがぼくの印象である。ジャズが70年代にはフュージョンという脇道に迷い込んでいたのがこのところ再び正道に戻りつつある、というような見方は、残念ながらぼくには出来ない。表面的にはいわゆるハード・バップに戻ったように見えるところもあるが、それは外形だけであって、ましてやジャズの原点に立ち返ってウンヌンなどという言い方はまるで本質を衝いていない。もちろん、あまりにイージー・リスニング的なフュージョンはとっくにマンネリに陥ってリスナーたちに飽きられ、商売にならなくなってきており、それはそれで結構なことなのだが、今のジャズの主流がフュージョンの誤りを反省してそれを完全に否定し払拭する方向に進んでいるというふうには、どうヒイキ目に見たって見えないのだ。

昨年、建築家と飲みながら話していて、ポスト・モダンという言葉が最初に使われだしたのは建築の世界でだったと聞いた。建築でモダニズムと言えば、機能美を第一とした真っ四角なガラス張りのビルが思い浮かぶが、ポスト・モダニズムは、モダニズム以前の建築が持っていたような装飾性なども取り戻した、いわば自由な折衷様式であったりするのだそうだ。

CamScannerでスキャン

いわゆる新伝承派が、その名称の表わすとおりトラディショナルな要素の再生の側面を持つ一種の折衷主義だとすれば、その意味でポスト・モダンと呼ばれる資格があることになるだろう。ポスト・モダンなる用語は、建築界で使われ始めたなどとは誰も意識しなくなるほど今では広範に使われているが、その割にハッキリ定義づけられることは少ない。ぼくは、大衆の時代が終わって今や少衆だ、いや分衆だ、などといったり、新人類なんて言葉が流行したりするのと同じような、ひとつの時代の気分を表わす言葉と捉えていいのではないかと思っている。そして、金太郎アメのようにノッペラボーで、ヌルマ湯の中にじっとしている快感みたいなものにひたることが出来、若いくせに妙に分別臭くて物わかりがよい、といった新伝承派の体質は、まさにポスト・モダン的だと感じる。

そういう点で、いいとか悪いとかいう前にとにかくこれが時代に合ってるんだ、といった現実ベッタリ主義者の言い分は、確かに当たっている。

先ごろ、チャーリー・パーカーがストーリーヴィルで行なった演奏のライヴ録音が、ブルー・ノートで初めてLP化された。53年というとパーカーは下り坂だった時期だし、共演者も理想的と言いかねるし、録音ももちろんよくない。それでも、パーカーのプレイは生き生きと新鮮に響く。けっして当方の好みの問題だけではない。音楽に張りがある。演奏しているうちに、時間がどんどん濃密になってゆき、息づまるようなスリルを覚える。もちろんこのレコードだけではなく、パーカーの演奏のほとんどが、そういう力を持っているし、モダン・ジャズの絶頂期だった50年代後半のハード・バップもそうだった。今のジャズ・ミュージシャンで、少なくとも好調のときのノッた演奏ならばそのようなスリルを味わわせてくれる数少ない人のひとりが、デイヴィッド・マレイだ。しかし本当に残念なことに、前に触れたとおり彼は今のジャズ界ではマイナーな存在でしかない。

数日前、くだらないフュージョンのアルバムのライナー・ノーツに何気なく目をやったら、ヘンなことが書いてあった。さるフランス映画で、15歳の少年がパーカーのレコードを流しながらベッドの上で本を読むシー

CamScannerでスキャン

[illegible]

とにかく、音楽に対する感受性もなければ音楽を聞きたいという意欲もない少年が、ただ物をムダに消費するのが習慣化しているのでその習慣に従って音楽をムダ使いしているというだけのことであるなら、バーカーよりもフュージョンや新伝承派のほうがフィットするに決まっている。フランスの少年が流してたのがバーカーだったのはフランスがオーディオ後進国だからだ、と断言できる。日本の15歳の少年なら、そんな音の悪いレコードを絶対に選ばない。ウィントン・マーサリスも知らないフランスの少年は『スイングジャーナル』でも読めばもっとナウくなれるんじゃないですか。

熱狂を拒絶するポスト・モダン・ジャズ

ウィントン・マーサリスってほんとにポスト・モダニストだなあと思う。一見とてもチャンと演奏してるようなときでも、どこか手応えにナマナマしさがない。人間臭い現実感がない。現実とイメージとがいつでも擦りかわる、というのは文芸や美術で言うポスト・モダンの特徴のひとつだろうが、実在感にポッカリ穴があいているようなマーサリスの感覚はまさにそれだ。もうひとつ、時間の断片化というのもポスト・モダンの属性のひとつと思うが、これも、バーカーの音楽の濃密な流動感とは対照的なマーサリスの時間が、ぴったり当てはまっている。

時間が断片的になったぶんだけ、アレンジによる構成に依存せざるを得なくなる。トニー・ウィリアムズの

CamScannerでスキャン

『フォーリン・イントリーグ』が、特にそのA面だけど、キメというか仕掛けというか、凝ったテーマ・アンサンブルでガンジガラメにしているように感じられてならなかった。あれはトニー・ウィリアムズが久々に作った意欲的なレコードだとは思う。しまりのある演奏をしようとしてつい編曲による締めつけを強化してしまったのではないかとぼくは感じたが、だとすればそれは編曲で枠をはめないと演奏がダラケてしまうということなのだろう。

ウィントンの『ブラック・コーツ』にしても、比較的自由にノビノビとやってる曲もないではないが、全体に曲作りに凝ったアルバムという印象が強い。もちろんそれだけ彼の作曲能力が発揮されているという評価は可能だ。同時に、アドリブ主体ではアルバムを高水準に保つ自信がなかったのだろう、と言えば意地が悪すぎるだろうか。

イージー・リスニングでしかない『スターダスト』は別にしても、ウィントン・マーサリスのリーダー・アルバムはどれも、先ほど言ったような現実感の稀薄さが拭えない。それなのに、マーサリス兄弟が参加したジャズ・メッセンジャーズのアルバムは、まったくと言いたいほど手応えが違う。もちろんマーサリス時代のメッセンジャーズのレコードやヴィデオにも出来不出来の差はかなりあった。しかし出来のよくない場合でも、アート・ブレイキーが後輪駆動でバンバンとエンジンをふかしている限り、その演奏には人間臭いリアリティがあった。

テレンス・ブランチャード、ドナルド・ハリスンに替わってからのメッセンジャーズとコンコードから出たブランチャード＝ハリスン双頭コンボのアルバムとを比較すれば、マーサリス時代以上に、ブレイキーがいるのといないのとの落差は激しい。アート・ブレイキーをリーダーとする『ライブ・アット・スイート・ベイジル』や『ニューヨーク・シーン』と、ブランチャード＝ハリスンの『ニューヨーク・セカンド・ライン』を聞きくらべたら、同じブランチャードやハリスンがよくもこれだけ違った演奏をするものだと誰でも驚くだろう。なぜそうなるかはいろいろ推測し得るけど、いちばん簡単に言ってしまえば、うしろからブレイキーのナイア

CamScannerでスキャン

ケラ・トラミンクでクイクイ押しまくられるとこても新伝承派してるわけにいかなくなるのに対して、自分たちがリーダーシップを取ったときはモロ新伝承派の本性が出る。そのうえさらにライヴとスタジオの差がノリの違いを倍加した、というところか。やはりブレイキーはエライ。

ところで、ひとりのミュージシャンでも、出来のいいレコードも作れば失敗作も作るのは世の常だ。そこを聞き分けて読者に伝えるのこそ評論家の仕事であることは今さら言うまでもない。ぼくは、ごヒイキのマレイだろうがアート・アンサンブルだろうがカーラ・ブレイだろうが、出来のよいレコードはホメるし悪いレコードはケナす。当然だ。

ところが、新伝承派に批判的なぼくが、ブランチャードたちの参加したメッセンジャーズの『スイート・ベイジル』を賞賛して9点つけたら、なんとなんと『スイングジャーナル』10月号は〈開いた口がふさがらないとはこのことである〉〈このジキルとハイド的言いぶんは、自ら朝日新聞に書いた文章を否定することにつながる〉ウンヌンと来た。

もうほんと、あまりに次元の低いバカぶりもいいかげんにしてよ。腹が立つよりもウンザリしちゃうよ、まったく。誰と誰とが新伝承派なのか自分のほうで勝手に決めといて、新伝承派を批判した者は新伝承派がひとりでも入ってるレコードは全部ケナさなきゃ筋が通らないって言うの？　話にも何にもなりゃしないねえ。同じ号でフュージョン批判とフュージョンのチョーチン持ちを同居させるようなスキゾ雑誌が、他人さまを〝ジキルとハイド〟などと呼ぶのも、身の程しらずだけど、レコード評が個々のレコードの出来のよし悪しに従ってホメもケナシもするものだということさえ知らないなんて、幾ら自分の雑誌は批評性の欠如を特徴としているとは言え、アキレ果ててしまうぜ。あいた口がふさがらない、というセリフは今度はそっちで使われてしまったし、さすがにヴォキャブラリーの豊かなオレも、もう何て言えばいいのか言葉に窮するほかないよ。

書いてるぼくがウンザリするほどだから読者のみなさんもイヤーな気持ちになられたこととお察しするが、お互いに気を取り直し、あとはアウト・オヴ・ザ・ブルー（OTB）にちょっと触れておしまいにします。

CamScannerでスキャン

気を取り直しついでに、ご一緒に歌のひと節でも歌ってみませんか。スタンダード・バラードの「フォー・ユー」などどうでしょう。〈アイ・ウィル・ギャザー・スターズ・アウト・オヴ・ザ・ブルー、フォー・フォー・ユー、フォー・ユー…と。

で、そのアウト・オヴ・ザ・ブルーなんですが…。

やはり最近でいちばん意表をつかれて面くらったレコードと言えば彼らのブルー・ノートからのデビュー盤だった。全曲がオリジナルだが、二、三の曲、特にラストの「OTB」がジャズ・メッセンジャーズを意識したものであることは明らかだ。ドラマーのアフター・ビートの打ち方は完全にブレイキーの真似をしている。アルバム全体に、新伝承派と呼ぶにはピチピチして活気がありすぎるほど。しかし、どうも完全に手放しでエクサイトしきれない、奥歯にほんのちょっぴり引っかかるような違和感がかすかに残るのも否定できない事実なのだ。バーカーにしてもブレイキーにしても、演奏し終えたら彼ら自身しばらくは昂奮が醒めないだろうことが演奏から感じられるのに対し、アウト・オヴ・ザ・ブルーの場合は、演奏中は顔を真っ赤にして汗ダクでラッパを吹いたりタイコを叩いたりしていても、曲が終わればケロリとして平静な表情をしているんじゃないかというような、なんかそういう感じがしてならない。

恐らくこのグループは、ブルース・ランドヴァルとマイクル・カスクーナのヤラセなのだろう。プロデューサーが、ジャズ・メッセンジャーズなど50年代後半のハード・バップのパタンを忠実に再現するというコンセプトを先に立てて、それの出来るミュージシャンをオーディションで選び、念入りにリハーサルさせて、レコードを作ったんじゃないか（つまりモンキーズやジャニーズ事務所と同じやり口）。だからハード・バップをものの見事に再現していればいるほど、どこと指摘できない裏の裏、目に見えないところに、ウソっぽさがある。これはもうポスト・モダンというよりモダン・ジャズの脱構築と言ったほうが当たっているに違いない。だからほんとはウィントンよりもアウト・オヴ・ザ・ブルーのほうが、こわい。

ぼくはアウト・オヴ・ザ・ブルーを何とかしてケナそうと邪推をたくましくしているわけではない。ただ、

CamScannerでスキャン

ジャズを金もうけの手段としか見ていないジャズ雑誌は無責任なカラ騒ぎで次から次へとキョーキン持ちしてればいいのだから楽だけど、ほんとにジャズを愛する者としては、足もとに大きな落とし穴がポッカリあいているようなウソ寒い思いが拭い切れないのである。

CamScannerでスキャン

面白くなってきたスティーヴ・コールマン

88年8月『ミュージック・マガジン』

いまジャズでは、スティーヴ・コールマンが面白い。しかも彼は、どんどんよくなりつつあるようだ。

昨年（87年）ポリドールから出た『ワールド・エクスパンション』が、なかなか面白かった。ジャズという言葉でくくってしまうのがモッタイナイくらい多様な音楽がぶちこまれたオモチャ箱みたいなアルバムで、だからフツーのジャズ・ファンたちにはどこがよいのか全然わからなかったらしい。解説を久保田高司というアホが書いていたが、メロメロな文章で、引用文がどこからどこまでなのか不明確、という初歩的なミスは別にしても、スティーヴ・コールマンの音楽の聞きどころが全然わかっていない、いや、久保田自身ちっともこの音楽をいいと感じていないことが丸見えの、最悪のライナーノーツだった。まあこんなところが、某ジャズ誌を愛読している日本のジャズ・ファンの平均的な姿でしょうね。スティーヴ・コールマンのよさ、面白さは、ブラック・ミュージックを幅広く聞いてきた人たちのほうがわかってくれるはずだ。

さて『ワールド・エクスパンション』に続く新作が『ＳＩＮＥ　ＤＩＥ』（ＣＢＳ）だ。前作ほどオモチャ箱してなくて、かなり整理され、ジャズっぽさが増した。とはいえ、行儀よくなって面白味が減ったというわけではない。ちょっとワザトらしく感じられないでもなかった前作の多様性とユーモアを減らして、その分だけ表現が音楽的に絞り込まれ、シャープになっている。

そうなったところで鮮明に浮かび上がってきたのが、スティーヴ自身のアルト・サックス、グレアム・ヘイ

CamScannerでスキャン

ンズのトランペット、ロビン・ユーバンクスのトロンボーンという3本のホーンズの作り出すアンサンブルの新鮮なひびき、スティーヴのソロの内容の濃さ、スミティ・スミスのドラミングの絶妙なリズム感、といった、音楽性の高さだ。スティーヴ・コールマンがこれまでのジャズの常識をブチ破った男のような印象を、ぼくの言い方が与えたとしたら、それは訂正を要する。少なくとも本盤でのスティーヴのソロはオーソドックスなジャズとして聞いて当然高い評価を受けるべきものだ。そして彼のソロも含め、全体的に、ある種のクールさがただよっていて、それがスティーヴの成長、彼の音楽の深化の表われだとぼくには思える。

そしてスティーヴ自身やカサンドラ・ウィルスンのヴォーカルが、もっとも新しいソウルの感覚に通じるものを確かに備えながらも、ジャズとの間に決して違和感がなく、すぐれて柔軟な感性を示している。

オーネット・コールマンが失速気味、デイヴィッド・マレイもややモタついている中で、いまジャズはスティーヴ・コールマンの時代だ。

CamScannerでスキャン

自然児ウルマーの骨太なジャズ・ギター

88年10月『中央評論』

期待のジャズ・ギタリスト、ジェイムズ・ブラッド・ウルマーを中心とするレコード2種が、立て続けに発売された。

一枚は、ウルマーのギター、デイヴィッド・マレイのサックス、ジャマラディーン・タクーマのベース、シダノン・ジャクスンのドラムスの4人による『ミュージック・リヴェレイション・アンサンブル』。第二は、ウルマーのギター、ジョージ・アダムスのサックス、シローンのベース、ラシッド・アリのドラムスの4人から成るファランクスの『イン・タッチ』。ともに今年（88年）2月の録音で、上旬と下旬、3週間ほどの間を置いて、ウルマーはこのふたつのレコーディングを行なった。レコードはどちらもDIWから、LPとCDとで発売されている。

ウルマーは80年代に入るとともに突然その巨大な姿を現わした黒人ギタリストだが、生まれは42年だから、すでに40代のなかばに達しており、若いとは言いにくい。ジャズ界で注目され始めるまでに、ゴスペルやリズム&ブルースという黒人世民大衆の音楽をやってきた。しかも活動の場はずっと田舎で、70年代に入ってからニューヨークへ出て、いきなりオーネット・コールマンの門下に入った。オーネットと言えば前衛ジャズの開祖である。ウルマーはリズム&ブルースから前衛ジャズへと大きく飛躍したわけだが、オーネットにしても黒人音楽の伝統をそのまま前衛ジャズに転化したようなところがあるから、彼に弟子入りしての

CamScannerでスキャン

ジャズという音楽が30年代、初めてヨーロッパに紹介されたとき、ただならぬショックを与えたのは、知的に洗練されたヨーロッパ音楽にはない、一種の野性の魅力、ナイーヴテの強みを持っていたからだ。しかしジャズもだんだん洗練され、70年代～80年代ともなると、野性とは程遠いものになってしまった。そこに登場したのがウルマーだ、という言い方はあまりに物ごとを単純化しているし、ウルマーの野性を20年代、30年代のジャズと同等に見るわけにはいかないが、ウルマーの音楽が一種の先祖返り、ジャズの、というより黒人音楽そのものの、ルーツ回帰の姿勢を持っていることは否定できまい。

83年の春、初めて来日したウルマーにインタヴュー記事に「ブラッド・ウルマーは巨大な自然児だった」というタイトルをつけた。つい彼に〝巨大な〟という形容詞を冠するのは、彼が文字どおり大きな体の持ち主だからであり、またその音楽のスケールの大きさのゆえでもある。会ってみた彼は実に率直で、ワハハ…と楽しそうに笑いながら、よくしゃべった。その初来日のとき彼は自分のグループのメンバーを全面的に入れ替え、それまで使ったことのないヴァイオリンを加えた編成で、ロクに練習もしていない状態でやってきた。はっきり言って演奏はその新編成の未完成さをそのまま露呈した不充分なものだった。ものごとにこだわらぬ大らかさは彼の長所だけど、演奏の大雑把さ、ということになれば短所と言わざるをえない。それでも、ジャズ・ミュージシャンがみんな変にお利口さんの紳士になってしまっている現状からすれば、大雑把さも含めてぼくはウルマーに好意を感じてしまうのである。

そんな彼が、同じ月に別々のふたつのプロジェクトでそれぞれアルバムを作ったというのだから、どんな出来映えか、気にならないわけはない。どちらも4人編成、彼のギター以外はサックス、ベース、ドラムスと、

CamScannerでスキャン

同じ楽器編成だ。サックスは片やデイヴィッド・マレイ、片やジョージ・アダムスと、いずれも黒人サックスマンの俊英で、日本にもファンが多い。マレイとのミュージック・リヴェレイション・アンサンブルは80年に『フー・ウェイヴ』という作品があり8年ぶりの再会、アダムスとのファランクスのほうはこの3年間に既に2つの作品があり今回が第3作となる。いずれも魅力的な顔ぶれであり、いまのジャズに関心をもつ人なら、誰しも期待してレコードに接するに違いない。

ぼくの友人たちの間では、この新作2種の評価は分かれている。前衛ジャズの支持者はマレイとのリヴェレイションを評価し、ファランクスはやや物足りない、と言う。オーソドックスなジャズを求める人たちは逆にファランクスに点が高い。これは、ウルマーが同時期に2作品を世に問うたのが成功を収めたことになると見てよかろう。

『ミュージック・リヴェレイション・アンサンブル』のほうは、タクーマとシャノンの作り出す変幻自在なビートに乗せて、ウルマーが荒々しいまでにパワフルな演奏を聞かせる。しかしじっくり聞き込めば、単に野性のパワーをぶっつけただけではなく、パワーの持続的な表現への工夫も明瞭に見て取れる。相手役のマレイが光っている箇所もないではない。

『ファランクス／イン・タッチ』はちょっと聞くと行儀よくて、ウルマーらしさが稀薄に感じられるかもしれない。だがこれもよく聞けば、第一印象とは別の面が見えてくる。ウルマーは瞬発性の魅力ではなく、ある程度、演奏効果を計算してアダムスとの掛け合いにこれまで見せなかった美しさを出している。こちらにはウルマーのこれまで知られなかった繊細な一面が見え始めているのである。

CamScannerでスキャン

CamScannerでスキャン

10代のひばりのすばらしい歌唱力

78年8月号「話の特集」

『美空ひばりオリジナル全曲集』（コロムビア）の刊行が、目下進んでいる。（78年）5月25日に第1回分として発売されたLP10枚の見本盤が、すもとに届いているが、このシリーズはあと6月と7月の各25日に10枚ずつ、合計30アルバム、各16曲ずつとすると全480曲という大変な曲数になる。

もしろ後ひばりをしのぐ人気や実力のある歌手が出て来ても、こんなたくさんの曲数を吹き込むことはないだろう。ひばりは、デビュー4年めに当たる1952年からあと数年間というもの、毎年15枚から20枚くらいのSPレコードを出しているが、いまの人気歌手たちは、LPは別として、シングル盤はせいぜい年に2枚か3枚しか出さない。1枚のレコードがヒットの峠を越してやや下向きになってから次のレコードを出すようにレコード会社のほうで調整しているからだ。人気上昇期のひばりのように、同じ月に3枚も4枚もレコードを出すような無茶な出し方はいまのレコード会社は絶対しないし、今後もそうだろう。だから、ひばりのこの『全曲集』の曲数というのは圧倒的に空前絶後なのである。

まずは曲数のほうから感心してしまったけど、それ以上に舌を巻くのは、デビュー当初のころの歌唱力だ。

周知のように、ひばりの最初のレコードは「河童ブギウギ」という曲で、1949年7月、12歳になったばかりのころ発売されているから、録音したときは11歳だったと思われる。49年といえば終戦後まだ4年め、松川事件や三山事件が起こり法律寺金章が煙失した年。戦後のインフレを抑制するためにドッジ・ラインと呼ば

続いてその翌々月に出た2枚めのレコードが『悲しき口笛』。これはブギとは打って変わった艶歌ブルース調で、この曲が大ヒットとなった。

デビューの「河童ブギウギ」にしても、ちゃんとリズムに乗り、〝ヤー〟なんていう掛け声もジャズ的な感覚を加味し、当時のディクションや表情のつけ方など11歳や12歳の小娘とはとても思えない達者さだが、『悲しき口笛』はそれ以上の見事な歌いぶりで、はんとに感心してしまう。もし当時ぼくが音楽評論をやっていたら、この12歳の少女が不世出の大才歌手であることを少しも疑わなかっただろう。この年齢でこれだけのレコードを残した歌手が外国にいただろうか、と考えてみても思い浮かばない。

ひばりのデビューのころ、ぼくは高校生だった。もちろんテレビなどなかった時代だし、人気歌手の情報があらゆるメディアを通してどんどん押し寄せてくる現在と違って、どういう歌手がデビューしどのように評判になっているかなんてことに、田舎の高校生のぼくはまったく暗かった。でも『悲しき口笛』はいまだに耳にこびりついている。ぼくの故郷の田舎町には、もとは映画館といえば古い芝居小屋が映画もやるようになったのが一軒あるだけだったが、高校1年のときだったか、野暮ったい芝居劇場とは違ってシャレた感じの映画専門館がもう一軒オープンし、ぼくたちには胸のときめく、ちょっとした大事件であった。この映画館が、通りに向かって朝から晩までスピーカーで流行歌を流していて、かなり離れたぼくのうちまで聞こえた。それで憶えたのが『悲しき口笛』で、だから題名も歌手の名も、最初は知らなかった。

50年の2月に出したひばりの3枚めのレコードのB面に『私のボーイフレンド』という曲が入っていた。これも映画館のスピーカーで聞き憶えのある曲だ。実は、この曲が右のような題名であることも、いや、歌っているのがひばりだったことすら、ぼくは、今回この『全曲集・その1』に入っているのを聞

すにいた。あまりヒットしなかった曲だから、その後ふたたび耳にするチャンスはずっとなくて、ひばりの曲だと知ることもなかったのである。ほかにも、「ひばりの花売娘」「あの丘越えて」「陽気な渡り鳥」など、懐かしの映画館のスピーカーの歌のいくつかに、この『全曲集』で再会できた。そういった歌を聞いていると、高音域と低音域で声の色が微妙に変わるところだの、母音を伸ばすときのビブラートのつけ方だの、細かいニュアンスまで、ああ、ここんとこはこうだったな、などと記憶が耳の穴の奥のほうからよみがえってくる。

ひばりはぼくより5歳年下だけども、早熟だった彼女は年齢よりも軽く5歳分くらいは上の活躍ぶりをしてきたから、完全にぼくと同世代の歌手と言えるだろう。そしてぼくは、まさに文字どおり巷に流れる歌としてひばりを聞きながら青春の一時期を過ごしてきたことになる。これほどまでにひばりの歌い方のニュアンスが耳の奥にこびりついていたとなると、ぼくの音楽的感性のかなり大きな部分がひばりによって形作られてきたと認めざるを得ないだろうし、同世代にこういう天才歌手をもっていたことは、ぼくたちにとって幸福だったと言っていいだろう。

さて、『全曲集』の最初の10枚（収められている曲はデビュー後7年め、18歳のあたりまで）を通して聞くと、やはり必ずしもすべての曲がすばらしいとは言いにくい。なんと言っても6年や7年で160曲というのは、多過ぎる。レコードの作り過ぎは彼女の才能の浪費だったのか、そうでないにしても、数があまりに多くて作品の質が低下したのか、中にはすばらしい曲も確かにあるのだが、もっと作品を厳選して、1曲1曲を丁寧に歌ってきたならば、その後ひばりはもっと大きな歌手になれたんじゃないかと思えてならない。だが、過ぎたことを批判しても仕方ない。これからでも遅くはない。真の円熟の境地を目ざして、なお努力を重ねてほしいのだ。外国には、50代、60代になってほんとに円熟し、すばらしい歌唱を聞かせてくれる大歌手がいるが、日本の大衆音楽ではまだそういう人は出ていない。ひばりは世界でも超一流の歌唱力を身につけ得るだけの素質を持っている人だ。いまから10年、20年たった後、ぼくら同世代の人間たちに、ほんとの大歌手となった姿を、ぜひ見せてもらいたいのである。

CamScannerでスキャン

89年6月24日『朝日新聞』

深夜の電話で、美空ひばりさんが亡くなったと知らされた。昭和天皇に続く彼女の死去で、ひとつの時代が終わったとの強い思いにとらわれずにいられなかった。

ひばりさんが12歳で最初のレコードを出したのは、終戦の4年後の49年。吉田内閣のもとドッジ・ラインが実施され、下山・三鷹・松川事件が起こった年だ。その後の彼女の歩みはまさに戦後日本とともにあった。今年の春分の日、3月21日にニッポン放送の特別番組「美空ひばり感動この一曲」で、一般聴取者からの声として、つらかったときにひばりさんの歌に励まされた、といった投書が次々に読み上げられたが、これが多くの世代のいつわらぬ気持だろう。昭和ひとけた世代の私自身いつも彼女の歌を聴きながら青春時代を過ごした。この実感はいまの若い人たちのスター へのあこがれとはまた違った、同じ時代をともに生きた仲間、変な言葉だが戦友とか同志というのがぴったりだと思う。

一代のひばりさんは、いまレコードを聴き返しても驚嘆するほど、すばらしい歌唱力だった。笠置シズ子の影響でブギを歌っていたのは知られるとおりだが、それだけでなくブルース、スイング、タンゴなどさまざまな調子の曲を、明るい曲は生き生きと、さびしい曲はしんみりと、みごとに歌いこなした。16歳のとき「上海」はかアメリカの歌を英語で吹き込んだものなど、外国の音楽を消化しきって自然にのびのびと歌っている力量には舌を巻く。この人の持って生まれた天性は稀有のものだ。外国の大歌手たちの少女時代の録音もずいぶ

ん聞いたが、レコードになっている限りでは、十代でひばりさんをしのぐ歌唱力を示した人は皆無だと思う。当時の彼女に、こまっしゃくれたイヤらしさはまったく感じられず、とてもおおらかに歌っていた。

それなのに識者の多くはこの天才少女歌手をゲテモノ扱いした。舌ったらずな愛らしさでなくオトナ顔負けに歌う彼女を、嫌悪したのである。そこには、子供は子供らしくあれ、というオトナの価値観が強く働いている。

十代のひばりさんは、戦後の若者の無限の可能性を象徴していた。それを押しつぶしたのが、子供に子供らしさを求め、女に女らしさを求め、画一化した生き方をよしとする根強い日本人のモラルだ。物質的な豊かさを達成するなかで規格からはみ出した生き方を白眼視する風潮が強まってきたのは、だれでも知っているとおりだが、歌謡の歩みもそれと軌を一にしており、特にその風圧はひばりさんに大きく作用し、家族の結束による自己防衛の姿勢を固めさせることになった。十代のころあれだけ柔軟で多様で開放的だった彼女なのに「リンゴ追分」から「柔」さらに「悲しい酒」へと演歌調の様式に閉じこもり、日本的な狭い幅の中で表現力を深める方向だけを追い求めるほかなかった。私は美空ひばりは言葉の壁を越えて世界に聴衆をもつ真の大歌手になるはずの人だったと信じているが、残念ながらそうはならなかった。それは心の豊かさをどこかへ置き忘れて経済力だけを突出させてきたわれわれ戦後日本人全体の問題であるように思える。

彼女の最高傑作だと私が考えている52年の「お祭りマンボ」は、奔放なマンボから一転してラストはブルースとなり「いくら泣いてもあとの祭りよ」というオチがついていた。いま私の胸をふさいでいるのは、戦後日本と美空ひばりの祭りのあとのかなしみなのである。

CamScannerでスキャン

ひばりをチャンと論じるべきだ

美空ひばりの死は、突然だった。かなり危いという噂は、週刊誌に書き立てられていたが、ダメだダメだと言われながら何とか持ち直して再びステージに…といった希望的観測を、多くの人たちが抱いていたのではなかろうか。

ちょうど半年前、やはり土曜日の朝に亡くなった例のヒトの場合は、何しろ新聞に毎日、体温・脈拍・血圧・呼吸数の4点セットが発表され、まだかまだかとさんざんシビレを切らせたあげくにやっとお逝きあそばしたのだったが、それにくらべりゃずいぶんいさぎよく、リンゴの花びらはパッと風に散った…。翌日の日曜が過ぎ月曜が明けて早々の本屋さんの店頭に積まれたのは〝ひばり死す〟と大活字が表紙に躍る週刊誌。よほど手回しよく準備していたと見えて昔の映画ポスターやらシングル盤カヴァーやらをズラリ並べたグラフ雑誌。それらが好調に売れているのは、大勢の日本人たちが、自分たちの心の奥底に美空ひばりへの大きな想いがひそんでいたことに、彼女の死によって気づかされ、このところ不義理していた昔の親友を久しぶりでつくづく懐かしむような感情に、駆られたということなのではないか。

わが『ノイズ』第2号の美空ひばり特集は、ずいぶんタイミングがよかったね、とみなさ

美空ひばりと都はるみ

もちろんひばりの死を予想して企画したわけではない。ひばり入院中のころのマスコミは、健康状態について多分に意地悪なノゾキ見的興味本位の噂話を書き立てるばかりで、彼女の偉大さに敬意を払うような態度はまるで見られなかった。もっと大歌手・美空ひばりをチャンと論じるべきだ、という思いに駆られて特集を企画したのだった。

美空ひばりをチャンと論じる、とはどういうことか。ひとつには、ひばりが持って生まれた歌手としての才能の大きさを正確につかみ、その才能は果たして充分に開花できたかどうかを検証すること、もうひとつには、彼女の歩みを戦後日本の足どりと重ね合わせながら分析すること、このふたつだろうとぼくは思う。

ひばりを戦後日本の歩みの中でとらえることは、ノンフィクション作家の本田靖春さんが『「戦後」――美空ひばりとその時代』（講談社、87年）で、みごとに成しとげている。ただ、ぼくならば、ひばりの挫折を戦後民主主義の挫折の表われと見る視点を、もっと強く出したいところだ。これについてはあとで掘り下げてみるつもりだ。

ひばりの才能に関しては『ノイズ』の特集でかなり大きく取り上げることができた。彼女のように、女王として早くから奉られてしまうと、その才能は自明のことのようにされ、改めて論じられなくなりがちだ。一度聞けばどんなメロディも完璧に憶える、といった音感のよさについての神話的なエピソードは広く流布されていても、『ノイズ』に再録した31年前の「美空ひばり論」で油井正一さんが〈私は美空ひばりほどうまい女性歌手を知らないとさえ言ってよい。音楽的にもっとすぐれた歌手は居よう（中略）が、ひばりは直接的にグイと迫るうまさを持っている。得がたいパースナリティと思う〉と発言しているのなどは、珍しい例だったろう。

平岡正明さんは〈デビュー時点において、美空ひばりは異様にうまい〉としてその実例を挙げたうえで〈ブギもバラードもブルースも軽々と歌いこなしてしまう十二歳歌手のうまさに、大人以上だと舌を巻かれた〉とする。油井さんの〈直接的にグイと迫る〉、平岡さんの〈軽々と歌いこなしてしまう〉という表現は、田中勝則くんが16歳のひばりの「上海」に関して〈自然と身体でコントロールしているように聞こえるのが、ぼくに

CamScannerでスキャン

ほすこいことのように思えた〉と言っているのと同じで、単なるテクニックを超えた自然なノリのよさに起因する説得力、といったものの指摘なのではなかろうか。その点こそ少女時代のひばりの天才たるゆえんだと、ぼくも思う。

演歌の様式に閉じ込められた才能

しかし、年端も行かない十代なかばで恐るべき才能をのびのびと発揮した美空ひばりが、その後の40年の歩みの中で、その才能を順調に伸ばし得たか、という点になると、否定的な見方が少なくないように見うけられる。例えば6月24日の朝日新聞夕刊に載ったコメントで、井上ひさしさんは〈昭和三十年代後半からは、彼女の歌は重くなっていった〉、山口昌男さんは〈が、経済的に復興して国際的に出ていこうとする時、このドロ臭い活力が邪魔になり始めた〉と言う。こうした例は、いくらでも引用できるだろう。ひばりの歌の歩みを総括すると、50年代（昭和30年代前半）から60年代（昭和30年代後半）に行くあたりで、どうしても〝だが〟〝しかし〟といった逆接の接続詞を使ってしまうことになる。

お断りしておきたいが、ぼくがここで指摘しようとしているひばりの音楽的停滞は、よく言われる大スターひばりの光と影、栄光と悲劇の、弟と暴力団との関係から公共施設の使用をボイコットされたり紅白歌合戦から締め出されたり、といった、社会的現象としてのひばりの〝落ち目〟をさしているわけではない。そうした現象が起こったのは70年代に入ってからだが、それよりずっと前、レコード大賞を獲った64年の「柔」や代表作とされる66年の「悲しい酒」あたりの、一般には円熟したひばりの絶頂期と思われているであろうあの歌いぶりに、ぼくは、デビュー当初ののびのびとした大らかさが完全に失われ、テクニックと貫禄だけで押し通してしまっているのを感じるのである。

それはまた、ジャズでもマンボでもハワイアンでもタンゴでも、完全に自分の中に消化しきって、いい意味で無国籍的なポピュラー・シンガーであったひばりが、演歌という様式の中に自分を閉じ込めて行った過程と

CamScannerでスキャン

重なり合う。実は、グループ・サウンド全盛の中でロカビリー調の「真赤な太陽」を試みたのは「悲しい酒」の翌年の67年のことであり、その点から見ればひばりは「柔」「悲しい酒」で演歌路線に固まったとは言えないじゃないか、との反論も出そうだ。しかし、はっきり言って、ロック・ファンが「真赤な太陽」を聞いてロックを感じるだろうか。十代の「上海」がジャズの感覚を鮮烈に放っていたのとくらべて、「真赤な太陽」は、ロックとしてはマガイモノと言わざるをえない。アフター・ビートに乗ってさすがにうまく歌いこなしているものの、節回しは井上ひさしさんの言う重い歌いぶり、つまり演歌そのもので、強いて「柔」あたりとの違いを捜せば小節回しを減らしていることに気づく程度だ。作曲はシャープス・アンド・フラッツの原信夫で、曲じたい本当のロックの感覚はない。この曲が公称130万枚、ひばりの全レコードで「柔」「悲しい酒」に次ぐ第3位の大ヒットとなったのは、演歌ファンの許容範囲内でのやや異色の作品だったからこそなのではないか。

若い人たちの多くが、いかにも〝演歌の女王〟って感じの大仰で押しつけがましい歌い方をするのがイヤだ、という印象を持っているに違いない。それは「柔」あたりで完成された、ぼくの言う停滞してからのひばりしか知らないからだ。十代のころの彼女は、少しも大仰でも押しつけがましくもなかった。しかし演歌ファンは、堂々と歌う「柔」にしびれ、必ず涙を流す「悲しい酒」に感動する。もしこうしたひばりを円熟と見、それが彼女の完成された姿だととらえるならば、ぼくはただ、完成される前の未熟さの中にある若々しいフレッシュさに愛着を覚えているに過ぎないことになるわけだが…。

無秩序の時代を体現した〝子供〟

さきほど井上ひさしさんや山口昌男さんのコメントの一部をちょっと引用したが、同じ朝日の24日付け夕刊に載ったコメントのうち、右のおふたりや佐藤忠男さんが、ぼくと非常に共通点の多い見方をしているのに対し、まったく逆だったのが、山口組を素材にした小説で知られる飯干晃一さんだった。〈アメリカ文化の影響

CamScannerでスキャン

そうした戦後復興の中で、日本的な伝統を持ち続け…〉という彼のコメントは、初期のひばりに対する完全な無知を露呈している。確かにひばりはたんたん、日本的なものの代弁者、過去の伝統の残存物、といったイメージで見られる存在になって行ったが、それは60年代以降の、〝だが〟〝しかし〟からあとのひばりであって、50年代の彼女は、日本的なものと戦後の外来文化とのみごとな複合体であった。7月9日号「サンデー毎日」のコメントで小中陽太郎さんが〈僕は美空ひばりを進駐軍文化だと思います。…戦争による鎖国から開国へ向かう時代に生まれた〝港町の少女〟というイメージが抜けませんでしたね〉と言っているのは、初期のひばりをズバリ衝いている。

小中さんの言う鎖国から開国へは、さらに言えば、秩序から無秩序へ、でもあった。戦争は、国の中のすべてを上から下への命令系統のもとに組織化することを要求する。その頂点に立っていたのが天皇だ。しかし戦争が末期に近づくにつれて命令の体系にはガタが来て、タテマエ的な締めつけの強化とは裏腹に、内情は崩壊寸前となる。そして45年8月15日、秩序を支えてきた大原則が崩れ去る。あとには、古い秩序の思想にすがりついて地位を守ろうとするものと、混乱に乗じて新しい地位にのし上がろうとするものと、すべてを失いながらも何とか生きて行こうと苦闘する庶民とがせめぎ合う、戦後の混乱期という時代が来た。ほんとうは苦しい庶民たちを擁護するものでなければならなかった民主主義は、実際には、戦争中の支配者の生き残りたちと新しい支配者になろうとする成り上がりたちとの両方が恣意的に利用するご都合主義のスローガンとして空洞化して行く。

そのような無秩序、混乱の時代に入ったとき、オトナも子供も同じスタートラインから走り出すしかなかった。子供だからというだけでオトナの庇護が保証されるような時代じゃなかったのだ。「空を見たけりゃビルの屋根　もぐりたくなりゃマンホール」（「東京キッド」）と浮浪児の心意気を歌った十代のひばりは〝子供であることを許されない子供たち〟の代弁者として、年齢を超えた存在であらざるを得なかった。

そうした無秩序の時代を完全に体現していたからこそ、ひばりは日本的なるものに縛られない自由奔放な立

CamScannerでスキャン

場で、アキウヒだろうがマンボだろうが歌うことが出来た。

そのようなひばりをニガニガしく思ったのが、秩序を重んじることによって自分たちの地位の安泰をはかろうとするオトナたちだった。岸信介や神川良一に代表されるような旧秩序のしぶとい生き残りたちだけでなく、アプレなども、表面的に民主主義を擁護しているものの意識の中味は古い秩序の思想がまるで消えていない事でおおわれていた。いわゆる識者、文化人も同じである。50年1月23日の『東京タイムス』に、ひばりを〈あんな不気味なものはちょっとほかにはない。可愛らしさとか、あどけなさがまるでないんだから怪物、バケモノのたぐいだ〉と悪罵したサトウハチローがその典型だ。子供がオトナと同じに自分の力で生きなきゃならないような世の中にしたのは、子供自身ではないオトナの責任だ。そのオトナが子供に、可愛らしくあどけなくあれ、と要求するなんて、とんでもなくムチャな話とアキレるほかない。

いち早く追悼の緊急大特集をやってのけた『アサヒグラフ』7月7日号に、少女ひばりが楽屋の畳に腹這ってサインをしたり、満員電車にしゃがんだりしている珍しい写真が載っている。『婦人朝日』49年10月号からの再録である。ここには写真だけ再録され、もともとどんな文章が一緒に掲載されていたのかを隠しているが、本田さんの『戦後』の91ページ以下に、実はその写真はインケン極まりない文章に付して掲載されたものだったことが暴露されている。本田さんの引用文の一部を孫引きすれば、それはひばりを〈畸形的な大人〉と呼び、〈大口開けて叫ぶ例のブギウギが人心に投じているのは戦後の開放感のなせるわざであろうが、邪気に溢れたブギウギを無邪気な小歌手がいとも巧妙に歌い踊るさまは、いよいよわれわれの敗北感を強めずにはおかない〉という。この書き手の心理が露呈している部分を孫引きしたわけだが、ブギやひばりを自分と敵対する存在としてとらえていることがはっきりわかり、しかもそれに恐怖に近いものを含む強い憎悪を抱いていることまで察せられる。この、完全に戦前の側に属する筆者が、なんと〈俳優たる子供の心身の発達が、激しい舞台の仕事によって害われないかは自ら労働基準法、児童福祉法、教育法などの厳密な適用が考慮されなければならない〉と、戦後民主主義の典型的タームである労働法や児童福祉をもってひばりとその周辺を断罪しようと

CamScannerでスキャン

したのである。

みずからの旧体制的心性に民主主義の用語をかぶせて〝子供らしくない子供〟を非難する、この卑劣さ。飯沢匡が編集長を務め、朝日新聞社から出ていた雑誌の無署名記事は、戦後民主主義のウソッパチぶりを見事にさらけ出したものと言わざるを得ない。

ひばりを守れなかった戦後民主主義

24日の朝日の夕刊に載ったぼくの追悼文で〈十代のひばりさんは、戦後の若者の無限の可能性を象徴していた。それを押しつぶしたのが、子供に子供らしさを求め、女に女らしさを求め、画一化した生き方をよしとする根強い日本人のモラルだ〉としたのは、戦前から引き続いた日本人の心性が、ひばりに託された戦後混乱期の庶民の自由なヴァイタリティを、結局は圧殺してしまったと見るからである。子供らしさがなくて不気味、というオトナの嫌悪にいかにひばりたちが傷ついたかを、サトウハチローの新聞コラムの切り抜きをひばりがお守りの中に入れて肌身離さず、敵対心をバネにがんばったという有名なエピソードは雄弁に物語る。

そして、ひばりは、子供らしくなくてどこが悪いんだ、これが戦後の新しい生き方だ、と開き直るほど強くはなかった。日本の芸能界のシステムがそれを許さなかったとも、確かに言える。そのシステムのもっともダーティな部分――広域暴力団山口組に助けを求めるという方向へ走ってしまったのも周知の事実だ。そのことと、彼女が結局は演歌の歌い手に固まって行ったこととは、表裏一体だとぼくは思っている。

それは、ひばり一家にしてみれば、仕方ないことだっただろう。われわれは彼女たちを責めることは到底できない。戦前派的言説からひばりを守る力を欠いていた戦後民主主義は、やはり民衆の下からの力の盛り上がりの成果でなくしょせんアメリカに与えられた空虚なスローガンでしかなかったと、再確認するだけだろう。

十代のひばりの示した才能からすれば〈美空ひばりは言葉の壁を越えて世界に聴衆をもつ真の大歌手になるはずの人だったと信じているが、残念ながらそうはならなかった〉、それはわれわれ戦後日本人全体の問題だ、

CamScannerでスキャン

とぼくは朝日の追悼文に書いた。ひばりが〝単なる演歌の女王〟にしかならなかったのは戦後最大の痛恨事だったと、ぼくはかねがね心に深く思っている。いま国際化、国際化と、これまたほとんど中味のないスローガンが叫ばれているが、もしひばりが挫折することなく順調にその才能を発展させていたら、彼女こそ日本の大衆文化をインタナショナルなものへと大きく成長させる先導者になり得たはずだとも思うのである。

ところで、そんな自分の足跡を、ひばり自身はどうとらえていたのだろうか。ぼくが言う彼女の挫折に、自覚症状はあったのだろうか。もちろん数々の社会的現象としての不幸に襲われたことの口惜しさは大きかっただろうが、純粋に歌手としての自分の歩みには彼女自身は挫折感がなかったのではないかという気がする。

89年3月21日の10時間ラジオにゲストとして出演した小沢昭一さん（あの部分はあらかじめ録音してあったようだ）が、ひばりさんを〝演歌の女王〟と呼ぶのに反対だ、と言い切り、ジャズ・ソングの「上海」なんかすばらしかった、と発言したのに対し、ひばり自身は「上海」をすぐには思い出せなかった。ぼくらがひばりを解く重要な鍵のひとつと見る「上海」は、彼女自身にとっては忘却の彼方のエピソードでしかなかったのだ。

『サンデー毎日』追悼号で、作家の池波正太郎さんまで《アメリカの歌を歌ったのがあるんですけど、日本の歌よりいいですよ》とおっしゃっているというのに…。

最後の晴舞台となった88年の東京ドームなど晩年のライヴ録音・録画で、どうしようもないほどの違和感を覚えるのは「悲しき口笛」など子供だった時代の自分のヒット曲を歌うときのひばりだ。これは自分自身による過去の自分の最悪のパロディじゃないか！と思わずひとりごとを言ったこともある。いや、パロディじゃない。オトナになってからのひばりは、子供のころの自分を、知らず知らずのうちに子供っぽく演じてしまっていたのだ。子供らしくない子供、と非難された自分を、オトナになってから、いかにもわざとっぽい子供らしさでもって、臭く演じていたのだ。それだけかつての非難の与えた心の傷が大きかった、というよりも、ひばり自身が、子供は子供らしくあるべきだという日本人の常識的モラルに、いつしか足をすくわれていた、というのが真相ではなかろうか。やはりそれは、戦後日本の大いなる悲劇と言うしかないものだろう。

CamScannerでスキャン

歌手復帰を宣言した都はるみ

90年4月「ミュージック・マガジン」＋α

もうみんなご存じのとおり、都はるみさんが歌手として復帰することを、（90年）2月6日に公表した。その直前の4日に〝たけしのここだけの話〟（フジテレビ）に出ているのをたまたま見たり、発表から1週間後の13日の〝筑紫哲也ニュース23〟（TBS）でまた見たりしたが、そこでの率直な真情吐露にはなかなか感動的なものがあった。それらの番組でもすでに話されていることではあるが、復帰決意のきっかけ、これからどんな歌手活動をしてゆくつもりか、などをぜひ聞きたいと思い、多忙な時間をさいていただき、お話をうかがった。テレビでと同じストレートな態度で、1時間半にわたってたっぷり話してくれた。

紅白の3分50秒の間に変わった

――カムバックを決意されたいきさつ、といえば結局、紅白歌合戦に出たあたりからのことになると思うんですけど…。

はい。NHKのほうから、今年は昭和をふり返りながら歌を聞かせる紅白歌合戦にしたいから、その第一部の中で、昭和歌謡史の1ページを飾った人としてぜひ出てください、と言われましてね。まあちょっとオダテられて出てしまった。そこから今回の復帰は始まってると思いますね。

歌う曲が、むこうからの指定で「アンコ椿は恋の花」という歌だったんです。自分では、いやぁ参ったな、

CamScannerでスキャン

と思ったんですね。16歳のときの「アンコ椿は恋の花」を歌わなきゃいけないのかなぁ、オダテられてうれしいから引き受けちゃったけど、こりゃどうしようかな、と一瞬、悩みました。

いよいよ本番になって、3分50秒のあいだに、これはアガったとか緊張したとかいう言葉だけでは片づけられない何かが、あったような気がするんです。それまでは、歌には距離感を置かなくちゃいけないという考え方でしたし、まして「アンコ椿」は若いときの歌だから、いくら新曲だと思えって言われてもそうは思えない部分が残ってますし、ステージに出るまでは、こういうふうに歌おうという計算もして、それでチャンとやれるだろうと思ってたんですけど、ステージに出た瞬間、ワーッとすべてが…、もう歌に距離感を置くどころじゃなくなっちゃって、歌を通して何か自分という人間が生きていることが確認できたというか…、どうもうまく言えないんですけど、5年間のあいだにやってきたこと、考えてたことが叫びになって出てしまった、自分のすべてが出てしまったという感じだったんです。

それまでは、歌に自分自身を重ねてしまってはいけない、歌との間に一歩置いて、当事者にならないようにしなくちゃいけない、というのが、自分の流行歌手論みたいなものだったんですね。それが、紅白の3分50秒のあいだに、そうか、こういう歌のうたい方ってあるんだな、と感じたんですね。

――ナマ身の自分と歌とを切り離すというのは、確かに歌手のあり方としては間違ってないと思うんですよ。流行歌の場合、人間性の内面なんかさらけ出したらかえってつまらない、歌は架空の夢物語だからこそ価値があるんだ、という考え方もあるわけです。引退以前のはるみさんは、そういう立場だったわけなんですね。

私の場合は、新曲を頂いても、詩を何回も何回も読んで、全部自分の中で理解して、消化してからスタジオに入って…というようなやり方じゃなかったですから。結局、一回性歌手、っていうか、一発勝負ってのが強いんですよ。だから、詩の中にドップリ入り込むんじゃなくて、どこかで距離を置いてないとね。聞く人たちがそれをふくらませてくれればいいや、だからヒットするんだろう、という気もしてました。

CamScannerでスキャン

よく言われることですけど、私たちの歌の中には港、涙、女、なんて決まった言葉が出て来ますね。私がデビューしたのが昭和39年でしょ。ちょうど新幹線が通ったころですから、連絡船ったって乗ったことないし、アドロスさんなんて会ったこともない。結局、自分の想像で歌うしかないわけですね。それは映画で見たシーンであったり…、ジャン・ギャバンの『望郷』でもソフィア・ローレンの『ひまわり』でもいいんだけど、そういうシーンが自分の中に現われて、そのイメージで歌うってのもありました。想像力を働かさないと歌えないわけです。

――じゃあ、カムバックして、これからはそういう作りごとじゃない歌をうたいたい、というお気持ちなんですか。

たぶんそれは根本的に変わらないだろうと思います。歌に距離感を置くからこそ流行歌手なんだ、という考え方にはもうもどれないだろうと思うんです。もう今の時代、ウソは通らないと思うんです。テレビ見てても、ウソか本当かってのがすごくハッキリ出ちゃってる時代ですから、作りごとじゃ大衆に受け入れられないだろうな、と思いますよ。

――これからの新曲は、自分の生活と結びつくような内容を、例えば打ち合わせのときに作詞家にも注文するとか…。

新曲に関してはそういう感じになるでしょうね。

例えば、環境汚染の問題とか、木を切ったり、自然をすごく破壊してますね。そういうこととか、人間として大事にしなきゃいけない、次の世代にきれいな地球を残してあげたい、みたいな気持ちがあるとすれば、歌で解決することは出来ないにしても、自分なりに感じてることを歌いたい、聞いてる人と一緒に感じたり考えたりできるような事柄を歌って行きたい、と思うんですね。

私なんかの小さいころは、世の中の自然なものってのが大事にされてたような気がするんです。いまほんとに、自然体っていうのか、普通の生き方をするってことがすごく難しくなってるんじゃないんですかね。

CamScannerでスキャン

――宮崎さんの番組に出られたときに、お客さんとジカに話ができるような小さなところで歌いたい、なんておっしゃってましたね。

それは絶対にしたいです。何千人とかの大きな舞台だけじゃなくてね。例えば地方に行ったら、その町にある歌を教わるようなこともやりたいし…。私たちって、自分に与えられた歌だけしか憶えてないんです。そうじゃなくて、どこかの町に行けばその町なりに古くから伝えられてる歌というか民謡もあるでしょうから、そういうものを教わったりするような、いろんな人といろんな対話をして行きたいんです。

――ちょっとキツい質問になりますが、これまでの歌手活動とまったく違うやり方をするということになると、かりにヒットが出なくてもかまわないというふうに考えてらっしゃいますか。

それは関係ないと思いますね、ヒットするかしないかということは…。自分の歌も自分でプロデュースして作りたい、とか、そういうことは考えてますけど、自分で納得できる曲を歌って、それが結果としてヒットするかどうかは、あまり考えないと思いますよ。

――はるみさんほどの方が、いったんやめたあとカムバックして、ヒットするかしないかの結果は考えずにとにかく自分の歌いたいように歌う、という道を貫くってのは大変なことだと思うんですね。大げさかもしれないけど、日本の歌謡曲界にとってはひとつの革命なんじゃないでしょうか。それを貫いて頂けば、すばらしいことですね。

はい。自分の意志は、5年前だってチャンと持ってるつもりだったんですけど、どうしても、やらされてる、やらなきゃいけない、すべてがお膳立てされてて、そこへ私がひょっと行ってそのとおりにやるだけなんですね。こんとはお膳立てから自分でやりたい。もちろんひとりで出来ませんからスタッフと一緒にやるわけだけど、その代表で私が歌うんだという形で仕事をしてみたい。ほんとに歌いたくて歌うんだったら、そういう形が自然だし本当だと思うんです。結構むずかしいとは思いますけど、やり始めたことだから…。

CamScannerでスキャン

――2月4日のビートたけしの番組に出られたとき、新聞のテレビ欄に〝演歌廃止!?　暗いムードは嫌いです〟ってなってました。番組の中でも、演歌、演歌ってきめつけられるのはイヤだ、というようなことを強くおっしゃってましたね。

藤圭子さんがデビューなさったとき、演歌の星とかいう言い方で出てこられましたね。あのころから分けられるようになったと思うんです。私らがデビューしたころは〝流行歌〟か〝歌謡曲〟っていう言い方しかなかったですよね。あまりにもジャンル分けされてしまって、いろんなジャンルの中で演歌がいちばん下、みたいな扱い方だと思ってるわけです、ちょっとヒネクレてるかもしれないけど。演歌っぽいというと、ダサイ、年寄りしか聞かない、とか…。そうじゃなくて、みんな歌、みんなそれぞれの音で歌ってる、というのがいいと思うんですね。なんとかそういうほうに、時間がかかると思うし、負けてしまうかもしれないけど、時間がかかってもなんとか演歌という言葉に抵抗して、もう一度、歌謡曲って言葉にもどしたいんです。

――それをやって頂くのは、はるみさんご自身のためだけでなく日本の音楽界をもう少し風通しよくするために、すごくいいことだと思いますね。

こういうふうに考えてるのは私だけじゃないと思います。

――ぼくも美空ひばりさんが亡くなられたあとであちこちに追悼文を書いた中なんかでも、ひばりさんを〝演歌の女王〟っていうふうに呼んだことで彼女を狭いイメージに押し込んじゃったのがすごく残念だ、というようなことを強調したんですけど、彼女なんか、特に若かったころは、すごく幅広くいろんな曲を歌ってたし、ぼくは「お祭りマンボ」がいちばん好きなんだけど、あれなんかどう見たって演歌じゃないですしね。

ひばりさんは小唄なんかもすばらしかったですからね。私も、歌手ってどんな歌をうたってもいいんだ、と

CamScannerでスキャン

いうことを、あの方のやり方を見てて教えられたんですよ。

――むかしは歌謡曲の中に洋楽の要素が入った曲ってありましたよ。

そのときそのときの流行のリズムなんかを取り入れてましたしね。

――いまみたいに垣根なんてなかったと思うんです。ところが、もとハワイアンをやったりロカビリーをやったりしていた人が演歌の作曲家になって、今はみんな演歌調のワクを守って絶対にハミ出さなくなっちゃってる。

ええ。自分たちでだんだん狭めて行ってしまったんですね。作曲の先生方も、歌い手も…。自分も含めてみんなに責任があると思います。歌い方にしてもね。だからこんどはそれを打ち破る努力をしないと…。

――そういう努力をぜひやって頂きたいと思うのは、日本人って何でもキチンと型を作り上げて、その型を守るのが大好きでしょ。歌に限らず何でもそうなんですね。

そういうの、ありますね。決めごとが好きでね、色分けしたがるし…。

――規則でしばったり、型からハミ出してるとみんなからイジメられるような社会じゃ、いい歌が出てくるわけないと思うから、ぜひそれを打ち破ってほしいんですよ。

歌手をやってたころ〝夜のヒット・スタジオ〟に出ると、いろんなジャンルの人に会えるからすごく楽しみだったんです。自分の出番以外ではすっかりミーハーになれるって感じで…。RCサクセションなんて初めて一緒に出たときはすごいショックでしたね。私たちうしろから見てるから余計に奇妙なんだけど、これいったい何なんだろう、とか思っちゃってね。こういうふうにハチャメチャに――まあ私たちから見れば、ですけど、ハジケたことがやれるっていいなあ、と、うらやましかったですよ。それにくらべて私はなんてつまんないことやってるんだろう、なんて思っちゃって…。でも、じゃあ自分にこれが出来るか、と言われたら、自分たちはすごく保守的な世界だからおそらくダメだろうなあ、と、そこであきらめちゃうんですね。でもほんとにそのときは、自分もやりたいという衝動に駆られましたよ。電流に打たれたような…。

CamScannerでスキャン

――ティナ・ターナーの公演を聞きに行かれたんですって？

ええ、行きました。彼女もがんばってますね。すごいパワーなんだけど、それがウソのパワーじゃなくて、体の中から自然に湧き出すものが頭のてっぺんからバーッとフッ飛んで出てるような感じですよね。あの人って毎日トレーニングとかするんでしょうか。

――うーん、トレーニングするというより、若いころからギター弾きの亭主と一緒に旅回りをして毎晩毎晩あやって体じゅうで踊って歌ってやってきた、それで鍛えられたものなんじゃないかな。

誰かがやらせてるという感じじゃないし、イヤイヤやるんじゃ絶対にあんなの、出来っこないですよね。サムルノリが、腕に神様が降りるとか言ってるらしいけど、ティナ・ターナーもそれと同じで、ほとんど神わざみたいな感じを受けました。歌唱力がどうの、とかいうことじゃないんですよ。

さりげなく歌うのが夢だった

――歌手をやめてた5年間に、いろいろ外国のレコードを聞いたりされたんですか。

実は、外国の歌よりも、いちばん興味をもったのは浪曲なんですよ。声の出し方とか、節回しが無理がなくて、ほんとに心地よいんですね。

――そう言えば『朝日ジャーナル』で細野晴臣さんと対談したときも、そんなことおっしゃってましたね。

はい。浪曲の声の出し方って、ひとりの方が何通りも持ってるんですね。それを駆使してひとつのものを語るわけですね。韓国のパンソリとも似てるような気がします。自分はそんなこと出来てたかなあ、やってなかったなあ、とね、――自分の身にたとえてしか物が言えないんですけど――こういう世界をもっと追求すべきだったなあ、と思いました。民謡もそうなんです。こないだ伊藤多喜雄さんの文化村でのリサイタルを聞かせていただいたんですけど、アカペラで、自分で節を作って歌ってらっしゃるんですね。そこにはやっぱり、フィクションでなくドキュメンタリーがあるんですね。そこに今すごく魅力を感じてます。私たちのやってたこ

CamScannerでスキャン

とってフィクションでありすぎたなあ、と思いましてね。

——浪曲の発声や節回しを取り入れたいとかじゃなく、もっと根本的な歌とか語りのあり方みたいな問題でしょうかね。

根本的にね、歌というものに対する解釈が私の中で180度、変わったってことですね。多喜雄さんの衛星放送でおやりになったのなんかも見てまして、自分の実体験が体の中からそのまま歌になって出て来てるような気がして、それが私も出来たらいいなぁと思いました。

——ちょっと率直すぎる言い方になっちゃうんですけど、ぼくは実は美空ひばりさんは16歳くらいのときの歌がいちばんすばらしくて、晩年に行くほどつまらなくなっちゃった人だと——すごい大雑把にまとめてですけど。それに対してはるみさんは反対に、だんだんよくなって来た歌い手さんだと思ってるんです。ずっとあとの「大阪しぐれ」が大好きで、あの曲の入ってる『なさけ川』ってLP（81年発表）がいちばんの愛聴盤なんです。

『なさけ川』は、さりげなくつぶやくように歌いました。ああいうレコードを作るのは自分の夢だったんです。私、伊東ゆかりさんが大好きなんです。自分が歌手になってからも、好きな歌い手さんはいっぱいいましたけど、トータルには伊東ゆかりさんが大好きで、あの歌唱法を真似して歌えたらいいなあ、とずーっと思ってました。たぶん「大阪しぐれ」はそれをすごく意識して歌ってると思います。さりげなく歌っても何かちょっと感じてもらえるかな、という…。

——いや、ちょっとどころじゃなく、感じましたよ。これから歌って行くとしたら当然「大阪しぐれ」の歌い方を発展させたものになるわけでしょうね。

これから歌うんなら、40代の声でもいいと思うんです。『なさけ川』はいちばんいいときの声だから、あの中の「大阪しぐれ」がたまたまヒットしましたけど、そのことをヌキにしても、あのLPはいちばんいいレコードだと自分でも思いますよ。自分もスタッフ全体も楽しんで作れましたしね。

CamScannerでスキャン

――幾野くんとのインタヴューの中で、デビューする前は弘田三枝子が大好きで、ウナリ声は浪曲よりも弘田三枝子のシャウトの影響だ、って言ってましたね。

私自身はそういうつもりだったんです。母は違いますよ。母は浪曲のウナリを教えてるつもりだったでしょうね。母に仕込まれて1年か1年半かウナリの練習をやったんですけど、なかなかうまく行かなくてね、最初は。ウナリ声なんてすぐには出ませんよ。いろいろ苦心してたときにミコちゃんの「子供じゃないの」のアタマのとこの声ね、これでいいんだ、と自分で解釈して、それからウナリが出来るようになって…。

――いまの時点でこういうこと言うのは酷かもしれないけど、昨夜も「アンコ椿は恋の花」を聞き直してみたんですけど、正直言ってウナリの使い方が作為的なのが耳について、あまりいいと思えないんです。

そうかもしれないですね（笑）。

――ミコちゃんのロカビリーのシャウトは黒人の歌の真似だったと思うんだけど、歌っていて感情が高ぶってシャウトになる、というものだと思うんですね、本来は。それに対して「アンコ椿」の「アン」にウナリを入れて「コ」を軽く抜いて歌うというのは…。

そうね。「コ」でうなるほうが自然に聞こえるかもね。

――それを「アン」でうなる不自然さが面白かったからヒットしたのかも…。

インパクトがあったんでしょうね。

――そうかもしれない。戦術としては、うまかった。でも歌としてはすごく作為的ですね。

まさにそのとおりだと思いますよ。

――先ほどからおっしゃっている、自分と歌との間の距離感ということとも関係しているのかな。

いや、「アンコ椿」のころはまだ一生懸命だったから距離感どころじゃないですよ。作曲の市川（昭介）先生が、ウナリのところに歌詞に印をつけてくれて、その指定どおりに歌ってたんです。

――だから、ぼくの都はるみ観を率直に申しますと、デビュー当初はウナリの個所まで作曲家のきめた〝型〟

CamScannerでスキャン

のとおりに歌ってたのが、だんだん自分の自然な感情を出すようになって『なさけ川』まで来られた。これはすごい成長ですね。ただ、演歌ファンとしては作為に徹した歌い方が面白いってのは確かにあります。ぼくも前はそう思ってました。わざとらしいウナリが好きで、だから「北の宿から」にはガッカリした。あの曲だっていま聞けば結構わざとらしいですけどね。

ウフフ…。

今の自分にとって自然な歌い方を

――筑紫さんの番組の最後のほうで、筑紫さんが、歌手の中にはカーネギー・ホールで歌うのが夢だったりする人もいるけど、はるみさんは、ぜひあそこで歌いたいというような場所はありますか、って聞いたら、どこなのか言わずに“あります”とだけ答えられましたね。どこって言っちゃうわけにいかないんですか。

ウーン、そうねえ…。

――ぼくは、ひょっとしたら38度線の上とか、あっち方面じゃないかと勝手に想像したんですけど…。韓国のことって、活字になる形でしゃべるのはまずいですか。

まだ自分でよくわかってないところがありますので、いまのところは不用意な発言をするわけにいかないと思うんです。もうちょっと勉強してからお話しさせてください。

――わかりました。

ぼくはアジアの音楽では、韓国にもすばらしい歌い手さんが多いけど、いちばんすごいのはインドネシアだと思ってるんですね。どうも日本の音楽界ってアメリカのほうばかり目を向けて視野が狭くなってる。

テレサ・テンなんかはその点スケールが大きいですよね。

確かに彼女は、日本だけに閉じこもってない強さを感じますね。それにくらべて私たちが狭いってのは、そのとおりでしょうね。

CamScannerでスキャン

――その狭い日本でまたロックだニューミュージックだ演歌だ、って縄張りを分けあってる。いまやベルリンの壁だってこわれちゃってる時代に…。

世の中が変わるの、一瞬のうちですものね。ほんとに演歌、演歌って制約された狭い世界に閉じこめられるのが、すごくイヤなんですよ。

――10年、20年後に振り返れば、90年代の初めに都はるみが復活したのは時代の必然だった、ってみんな納得しますよ。

そうですよね。そうでなきゃいけないと自分でも思います。ただ単にむかしと同じことをもう一度やるんじゃなくて、もうちょっと意味のあることをね。ああそうか、これがやりたかったのか、って思ってもらえるような仕事をやらなくちゃいけないと思うんです。古い衣を取っ払ってね。これまでは、あまりに決めごとが多すぎたから。決めごとと段取りが好きな世界ですからね。息が詰まっちゃいますよ。

威張ってこんなこと言ってるんじゃないんです、ちっとも。もういいんじゃないの、って言いたくなるんです。でもね、こういう言い方すると、あんたは一度やめたから勝手なこと言えるんだよ、なんて見られちゃうかもしれないけど…。

――いいじゃないですか。一度やめてまた復帰したんだから、これからは好きなことやらせてもらいます、って開き直っちゃいなさいよ。

自分勝手であることは確かだと思いますけどね。

――いいじゃないですか、自分勝手で。さっき、ゆかりさんが大好きだとおっしゃったけど、彼女って別に大ヒットを出したりしないけども自分自身の行き方をしっかり守ってマイペースで地道に歌い続けてますね。ああいうのが理想なんじゃないですか。

そうですね。こないだバルコ劇場での彼女のリサイタルに行ったんですけど、ますますシットリした歌い方してましたね。子供がいることも隠してないし、自分がどんなふうに生きてるか、歌を通してみんなに伝える

でしょ。私、こんな女になりたいわ、というメッセージがすごくよく伝わるんです。1年1年、大人として生きて行ってる様子を伝えられる――、そういうふうに私もしたいですね。

彼女って、今ふうの歌い方じゃなく、基本に忠実に歌ってます。古い歌も崩さないで歌うのが彼女の偉いとこですね。私もね、やっぱり「アンコ椿」も「涙の連絡船」も歌っていかなきゃならないと思うんです。でも、42歳のいまの自分にとって自然な歌い方で歌えば、それでいいんじゃないかと思いますね。ここでウナリを入れなくちゃ、みたいな決まりはナシで…。

――もう、ウナらないんですか。

ウナりたいところでウナる、作為や決めはナシ…。歌っててすごく気持ちがよくなることってありますから、そこで自然にウナりたけりゃ、ウナればいいんじゃないんでしょうか。そういう歌い方、できるようになりたいんです。

CamScannerでスキャン